

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE BUREAU DE TABAC :

DENSITÉ DE LA PRÉSENCE DANS UN TEXTE POÉTIQUE
QUESTIONNANT L'INCARNATION DE LA PENSÉE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MARINA DE SOUSA E SILVA

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Alain Fournier, mon directeur de recherche et de création, pour sa personnalité excessivement théâtrale, ses précieux conseils et ses courriels métaphysiques.

À toute mon équipe de conception pour leur beau travail et surtout aux interprètes qui ne cessent de m'épater.

À Guillaume Beauvais, ce cher ami sans qui rien n'aurait été possible, qui a cru en moi avant même que je ne me lance dans cette aventure et qui a toujours été là pour m'aider et m'encourager durant cette épreuve. À toi mon Guigo, je te dis merci et te manifeste ici toute ma gratitude.

À Valéry Drapeau, ma *hétéronyma*.

À Marie-Christine Lesage et Angela Konrad pour leur soutien théorique.

À Azraëlle Fiset pour l'accompagnement technique et ses encouragements.

À Patrick Tillard et Stanislas Grassian pour les échanges enrichissants sur Pessoa.

À Gisèle Guay pour son enthousiasme et son ouverture aux étudiants perdus.

À mes amis Hubi Miguel et Jóan Tauveron pour m'avoir supportée tout au long de mon projet.

À Loïc Michaud-Mastoras pour son amour et sa tendresse.

Obrigada enfin à tous ceux qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
MISE EN CONTEXTE ESTHÉTIQUE	4
1.1 Théorie esthétique de Fernando Pessoa	4
1.1.1 Une courte biographie.....	4
1.1.2 L'hétéronymie	5
1.1.3 La métaphysique des sensations	7
1.2 Pessoa au théâtre	12
1.2.1 La poésie au théâtre	13
1.2.2 La théâtralité pessoenne.....	14
1.2.3 Adaptations de Pessoa pour le théâtre	16
CHAPITRE II	
VERS UNE ADAPTATION DRAMATURGIQUE	
DU BUREAU DE TABAC.....	19
2.1 Analyse du <i>Bureau de tabac</i>	19
2.1.1 L'émotion métaphysique	21
2.1.2 Les voix.....	24
2.1.3 À la recherche d'une théâtralité.....	26
2.2 Ofélia Queiroz : la femme chez Pessoa et l'esthétique du dégoût.....	29
2.3 Autres poésies	32
2.3.1 Le maître Caeiro	32
2.3.2 Pessoa.....	33

2.3.3	Campos	34
2.4	Synopsis du collage.....	36

CHAPITRE III

DESCRIPTION ET ANALYSE DU PROCESSUS DE CRÉATION.....37

3.1	Déroulement du travail de théâtralisation	37
3.2	Les expérimentations.....	39
3.2.1	Première partie - Le chocolat.....	39
3.2.2	Seconde partie - La densité sonore	44
3.2.3	Troisième partie - L'espace	45
3.3	La direction d'acteur	45
3.4	Le jeu des acteurs	49
3.5	Le décor et les éclairages	51
3.6	Musique et son	55
3.7	Les costumes et les objets scéniques.....	57

CONCLUSION

APPENDICE A

ADAPTATION DU *BUREAU DE TABAC* –

ÁLVARO DE CAMPOS (1928).....	62
------------------------------	----

APPENDICE B

LES RÉFÉRENCES DU COLLAGE	80
---------------------------------	----

APPENDICE C

LE DÉCOR	84
----------------	----

APPENDICE D

LES COSTUMES	87
--------------------	----

APPENDICE E

LE CORPS DU PROGRAMME DE L'ESSAI SCÉNIQUE	89
---	----

BIBLIOGRAPHIE	93
---------------------	----

RÉSUMÉ

A été adapté au théâtre dans le cadre de cette recherche-création la poésie *Le Bureau de tabac*   crite en 1928 par le poète portugais Fernando Pessoa sous le nom de son hétéronyme Álvaro de Campos. L'adaptation a été agrémentée d'extraits de d'autres poèmes, de correspondances et de notes personnelles de Pessoa, dans le but de traduire en langage scénique l'esthétique métaphysique de l'auteur.

Le Bureau de tabac est une introspection poétique dans laquelle s'enchevêtrent images et sensations abstraites. Il évoque la dualité que vit le personnage principal dans sa chambre : y est brossé le conflit entre son questionnement métaphysique et la réalité extérieure perçue à travers sa fenêtre. L'angoisse existentielle du narrateur transcende alors la réalité qui, dans le poème, prend la forme concrète de la fenêtre, de la rue, du bureau de tabac. L'objectif de cette recherche a été d'accentuer, par le collage de textes et par différents procédés scéniques, la densité de la pensée de Campos présente dans le poème initial. D'un côté, l'exégèse de la poésie de Pessoa (l'hétéronymie, la réalité, le rêve, la conscience, la vie) devait rendre théâtrale l'intime réalité du personnage principal; de l'autre, un jeu sur les   tats de la matière (le chocolat fondant, la fumée, le traitement de la voix par le micro, etc.) voulait parvenir à illustrer les différentes voix traversant la pensée humaine du *Bureau de tabac*.

Au sein du premier chapitre, nous avons décrit la philosophie esthétique de Fernando Pessoa, comprise comme la métaphysique des sensations – ou plus simplement comme le *sensationnisme* – ainsi que sa pratique novatrice de l'hétéronymie. La quête de Pessoa était celle d'un artiste voulant exp  rimer toutes les sensations de toutes les manières. Il avait soutenu l'idée que chaque individu était en fait composé de plusieurs facettes qui méritaient leur propre existence et leur propre nom et auxquelles il se devait donc d'octroyer un hétéronyme.

Le deuxième chapitre concerne cette tâche difficile que représente la mise en scène d'une poésie. L'action se déroulant essentiellement dans le domaine de l'intime, il n'est pas évident de la retranscrire sur scène. Le défi consistait à réunir sur scène les qualités théâtrales propres à l'œuvre de Pessoa et celles propres à toute introspection poétique.

Le Bureau de tabac est caractérisé par l'usage de plusieurs voix contradictoires, ce qui nous est apparu comme une correspondance à la théorie h  t  ronymique. Les ajouts textuels nous ont permis non seulement d'user du potentiel théâtral de l'hétéronymie mais aussi de polariser les différentes postures qui traversent le poème. Une approche phénoménologique du *sensationnisme* nous a menée à travailler les   tats de la matière

afin d'incarner, de matérialiser, de faciliter la perception d'une pensée intime par le corps entier du spectateur, le tout en tension avec les métaphores textuelles du poème.

Au sein du troisième chapitre se trouvent les implications concrètes du lien précédemment établi entre phénoménologie et *sensationnisme* comme narration au sein du langage scénique. Le déroulement du travail de théâtralisation y est explicité d'abord à partir des explorations sur les états de la matière, entre dégoût, sensualité et animalité, inspirées par les recherches du metteur en scène italien Romeo Castellucci. Y sont aussi décrites la direction d'un jeu d'acteurs voulant valoriser le rythme poétique et la conception du spectacle qui a su amplifier le sentiment d'angoisse existentielle propre à l'œuvre originale.

En résumé, ce qui a été questionné dans ce projet, c'est la transposition scénique d'une pensée intime et la façon dont elle peut s'inscrire en continuité dans le jeu des acteurs qui cherche à faire apparaître les états de conscience représentés par les hétéronymes.

Mots-clés: *Le Bureau de tabac* – la poésie au théâtre – l'hétéronymie – la métaphysique de sensations – la phénoménologie – les états de la matière sur scène.

INTRODUCTION

À la base de ma¹ recherche se trouve mon quotidien, celui d'une jeune Brésilienne, à l'enfance pas toujours reposante, qui se pose sans cesse toutes les questions difficiles de celle qui a choisi de quitter son pays. Et ce qui est surprenant, c'est que mes réflexions refusent de se borner à la rigueur du climat québécois. Au fond, c'est la recherche de sens qui me hante. En décidant de quitter mon São Paulo natal, si grand par rapport à Montréal, j'ai voulu paradoxalement découvrir l'immensité du monde. J'ai suivi une intuition irrésistible et j'ai choisi de vivre autre chose. Pourtant, je reste constamment aux prises avec cette angoisse existentielle, celle qui me rappelle sans cesse que c'est moi qui dois donner un sens à ma vie et, de ce fait même, à l'existence humaine. Et la première fois qu'elle m'a frappée de plein fouet, cette quête, ce fut à la lecture du *Bureau de tabac*. Fernando Pessoa, auteur de ce poème signé par son hétéronyme Álvaro de Campos, est parvenu à transformer en récit ce malaise de vivre, cette intuition métaphysique pleine de tension qui oppose « la loyauté que je dois » au monde extérieur « en tant que chose extérieurement réelle » à cette « sensation que tout est songe, en tant que chose réelle vue du dedans » (Pessoa, 1997, p. 205).

Bien que l'action du *Bureau de tabac* prenne parfois forme dans de petits gestes quotidiens et répétitifs, l'essentiel de celle-ci appartient au domaine de la pensée et de l'intime. Pourtant, il est plutôt inhabituel de considérer la pensée et l'intime comme appartenant au domaine de l'action. Le défi de mon mémoire-crédation, à savoir de

¹ J'utilise ici la première personne du singulier afin d'insister sur le caractère personnel de mon propos dans l'introduction et, tout au long du mémoire, chaque fois qu'il est question de l'adaptation du poème *Le Bureau de tabac*. La première personne du pluriel, quant à elle, a été utilisée pour faire référence au travail de l'ensemble de l'équipe de conception.

mettre en scène une poésie qu'on pourrait qualifier de métaphysique, consiste donc à retranscrire sur scène une action presque invisible. La figuration concrète par le comédien d'une pensée invisible, voilà ce qui doit émerger de mon travail, et en particulier du collage de textes. L'essayiste Thierry Alcoloumbre, en décrivant la conception métaphysique de la forme dramatique chez Mallarmé, explique comment celui-ci a pu conserver au sein de sa théorie esthétique avant-gardiste le caractère sacré du théâtre inspiré par la Grèce antique :

Croire à une essence supérieure du théâtre, c'est admettre que le spectacle ne se réduit pas à un assemblage de sons et de couleurs destiné au plaisir du public. Il s'y passe quelque chose, qui nous renvoie au-delà de l'apparence scénique. Du point de vue de l'œuvre comme du point de vue du public, cet au-delà est atteint par l'opération d'une pensée: de physique qu'il était, l'espace s'approfondit en un espace mental. (Alcoloumbre, 1995, p. 48)

La réalisation d'une telle entreprise dépend de la force variable de la présence sur scène – c'est-à-dire de sa respiration, de sa gestuelle, de sa corporalité –, à l'atmosphère générale que créent le décor et les costumes, aux sous-entendus du texte dramaturgique, aux interactions entre les personnages, etc. Incarner la pensée, c'est la rendre perceptible sur scène. La scène peut alors devenir ce sanctuaire sacré où l'essentiel concerne la densité de la présence corporelle.

Le Bureau de tabac met en évidence le conflit entre le désarroi presque délirant que ressent le personnage principal seul dans sa chambre et la réalité sociale qui a cours à l'extérieur. Il fait la jonction aléatoire entre la réalité intime et personnelle de la conscience qui pense et du corps qui sent. La pensée transcende alors la réalité, l'aspect concret de la fenêtre, de la rue, du *Bureau de tabac*.

À partir de ce poème, j'ai réalisé un collage dramatique avec d'autres extraits de l'œuvre de Pessoa dans l'objectif de rendre théâtrale la pensée intime de ce poète. Pour ce faire, j'ai choisi de travailler sur scène de manière performative et métaphorique, les différents états d'une matière comme moyen d'incarner les

multiples pensées qui habitent Fernando Pessoa. Comme la voix du poète du *Bureau de tabac* est en elle-même traversée par différentes manières de concevoir le monde, le travail sur les différents états de la matière (solide, liquide ou gazeuse) permet de rendre la pensée de Pessoa visible dans ces différentes modulations. À travers mes explorations, ce qui est avant tout questionné, dans ce projet, c'est la densité de la pensée sur scène. Elle prendra au travers des hétéronymes et de Pessoa lui-même trois degrés d'incarnation dans le réel : la voix de l'orthonyme, la voix désincarnée de son maître Caeiro et la voix de Campos, le poète des sensations.

En d'autres mots, l'enjeu principal de cet essai scénique était de rendre sur scène, par l'épaisseur de l'atmosphère et de l'espace, par la profondeur physique de la fenêtre et par la concrétude de l'appartement, cette tension énigmatique que constitue le dialogue invisible entre la voix de la pensée souvent désincarnée et la densité de la présence corporelle. Le cadre théorique qui a su me guider à travers ce processus créatif pourrait être décrit comme une approche phénoménologique de la métaphysique des sensations.

Afin de mettre en contexte le processus créatif de mon essai scénique, nous étudierons d'abord les enjeux propres à l'œuvre de Pessoa – afin d'en comprendre l'essence esthétique par une description théorique de ses concepts d'hétéronymie et de *sensationnisme* – et propres à la mise en scène d'une poésie de cet auteur au théâtre. La seconde partie de ce travail sera consacrée à l'analyse du poème *Le Bureau de tabac* dans l'objectif d'en dégager le potentiel théâtral et de l'adapter à la scène à l'aide d'une sélection d'autres textes de Pessoa et de sa correspondance personnelle. La troisième et dernière partie du mémoire rendra compte des explorations effectuées lors de la création et du processus élaboré pour mener à terme le projet.

CHAPITRE I

MISE EN CONTEXTE ESTHÉTIQUE

1.1 Théorie esthétique de Fernando Pessoa

L'histoire de l'art est peuplée de personnalités qui surent envelopper leur œuvre d'un mystère en multipliant dans leur vie personnelle énigmes et ambiguïtés. Fernando Pessoa est l'une de celles-là. De son nom même émane ce sentiment que l'on est en face d'un artiste d'exception. En effet, Pessoa signifie personne en portugais, et *persona*, masque en latin (Pessoa, 2004, p. 10). Cela n'est pas anodin vis-à-vis de l'identité fragmentée du poète portugais, véritable marque de commerce de son art. Fernando Pessoa a réussi à créer un monde imaginaire inscrit dans les méandres privés et secrets de la construction du moi et du soi. C'est à partir d'une analyse philosophique et esthétique de son œuvre que nous comprendrons pourquoi il est considéré comme l'un des poètes les plus marquants du XX^e siècle.

1.1.1 Une courte biographie

Traiter de Fernando Pessoa aujourd'hui, c'est aborder un écrivain universel dont la valeur artistique de l'œuvre est reconnue internationalement. Fernando António

Nogueira Pessoa est né le 13 juin 1888 à Lisbonne dans un milieu bourgeois cultivé. Son père était fonctionnaire et critique musical et sa mère appartenait à une grande famille des Açores. Avec la mort de son père et le remariage de sa mère, Pessoa part à l'âge de sept ans pour l'Afrique du Sud où sa mère allait rejoindre son second mari, nommé consul du Portugal à Durban. (Guilbert, 1960, p. 9-23)

Ayant appris l'anglais rapidement, et même à le manier mieux que ses confrères anglophones, Pessoa reçoit son premier prix, le Prix de la Reine Victoria, à l'âge de quinze ans. Mais malgré son talent, ses demandes d'admission à Oxford et à Cambridge sont refusées. Il doit alors rentrer en 1905 dans son pays natal où il reste jusqu'à sa mort en 1935. Si Pessoa a participé de son vivant à des périodiques artistiques renommés, il n'a publié qu'un seul livre et n'était connu et apprécié que par un public d'initiés. « Ce n'est qu'après son décès que ses proches ont trouvé dans sa chambre une malle rassemblant 27543 textes inédits. » (Iooss, 2009, p.113) Son œuvre a depuis été traduite en plusieurs langues et est reconnue tant au Portugal qu'ailleurs dans le monde comme la rare et remarquable production d'un poète d'avant-garde.

1.1.2 L'hétéronymie

L'une des principales particularités du processus créatif de Pessoa concerne le concept d'hétéronymie qu'il sut développer comme aucun autre auteur auparavant. Par l'usage de plus de soixante-dix pseudonymes², il a placé son œuvre sur le terrain fertile de l'ambiguïté et s'est joué de ses propres contradictions. Il a donné naissance à des personnages complexes, savamment imaginés, chacun exprimant par un style littéraire distinctif une pensée sensiblement différente de celle des autres, et surtout

² C'est en 1914 que Pessoa créa son premier hétéronyme, Alberto Caeiro. On peut considérer Álvaro de Campos, Ricardo Reis et Bernardo Soares comme les trois autres hétéronymes majeurs de l'écrivain.

chacun personnifiant des facettes de la personnalité de Pessoa entre lesquelles il ne voulait trancher. (Iooss, 2009, p. 113-115) C'est pourquoi les hétéronymes de Pessoa sont définis par l'auteur Antonio Tabucchi (1998, p. 20) comme « [...] une façon géniale de résoudre en littérature le problème de la polyphonie de l'âme humaine ». Les hétéronymes n'étaient pas de simples pseudonymes. Pessoa les avait dotés d'une biographie détaillée. À quelques-uns, il leur avait même dessiné une carte du ciel. En somme, chaque hétéronyme possédait sa propre individualité, sans qu'il ne s'empêche toutefois de signer certains textes de son orthonyme, c'est-à-dire de son vrai nom.

Dans les biographies et les bibliographies inextricables de Fernando Pessoa, dont la pluralité ondoyante de vie et des œuvres enchevêtrées s'exprime à travers une diversité de discours où se croisent, sans que l'on puisse jamais les démêler jamais, les textes de son orthonyme et de ses hétéronymes – ou même, entre eux, de ses sous-hétéronymes – on peut trouver, à maintes reprises, la trace d'un constant attrait pour l'occulte, depuis les expériences magiques, astrologiques, jusqu'aux formes les plus élaborées de l'ésotérisme. (Seabra, 2004, p. 21-22)

Or, Pessoa, en se fragmentant, s'est peut-être dépersonnalisé dans la pluralité de ces êtres faussement réels. Il s'est identifié à ses hétéronymes, les faisant intervenir dans sa vie personnelle, comme le témoigne par exemple sa correspondance avec le seul amour de sa vie, Ofélia Queiroz (Pessoa, 1989, p. 26-27). Mais Pessoa ne réfléchissait pas sa démarche en termes pragmatiques. En phase avec l'esthétique moderne et avant-gardiste d'un Alfred Jarry, d'un Arthur Cravan et du mouvement dada, il a voulu transformer sa propre vie en œuvre d'art. « Au sens banal du terme, Fernando Pessoa a à peine existé. La seule chose qu'il a prise réellement au sérieux, c'est la réalité de son moi comme fiction », affirmera d'ailleurs Antonio Tabucchi (1998, p. 20). Pessoa expliquait que la profondeur philosophique et esthétique de ses hétéronymes, cœur de sa démarche artistique, répondait à une quête métaphysique : « En chacun d'eux j'ai mis une conception profonde de la vie, différente en chacun des trois, mais chez tous gravement liée à l'importance mystérieuse du fait d'exister. » (Guilbert, 1960, p. 209-210)

1.1.3 La métaphysique des sensations

L'un des attraits majeurs de Fernando Pessoa dans l'histoire de la littérature est d'avoir élaboré une esthétique à la fois originale et rigoureuse, esthétique qu'il a nommée métaphysique des sensations. Cette démarche, marquante dans l'œuvre de Pessoa, n'a paradoxalement été que peu reprise par les écrivains :

À un niveau plus élevé, l'esthétique de Pessoa comporte un art poétique qui considère les sensations comme des unités premières à partir desquelles l'artiste bâtit son langage expressif. Il est étonnant que cette théorie n'ait pas mérité plus d'attention - d'autant que depuis le début jusqu'à la fin de son œuvre, Fernando Pessoa ne cesse de parler, de penser, de prendre pour thème les sensations, au point de fonder un mouvement littéraire, le « sensationnisme » ; et que toutes les questions classiques de l'exégèse de sa poésie (l'hétéronymie, la réalité, le rêve, la conscience, la vie, etc.) tournent autour de sa doctrine de sensations. (Gil, 1988, p. 13)

La plupart des spécialistes de Pessoa remarque tout de même chez ce dernier la place déterminante qu'il accorde à la métaphysique. José Gil, philosophe portugais ayant consacré deux ouvrages à Pessoa, décrit cet aspect de l'œuvre de l'hétéronyme Campos :

Álvaro de Campos est le poète du quotidien métaphysique. À propos d'un rien, d'un dimanche, d'un geste surpris chez un passant, des chocolats que mange un enfant, d'un plat de tripes au restaurant, il construit un poème où les questions les plus graves sur la vie, sur le sens de l'existence et du monde, sur le temps et la mort, sont soulevées. Le quotidien le plus banal, le plus plat recèle « un abîme de sens et de mystère » : nous sommes entourés de métaphysique, nous la côtoyons à chaque instant. Il suffit d'aller y voir. Il suffit de savoir sentir. (Gil, 1988, p. 96)

Pessoa, lui-même dans une lettre à un ami – le seul ami qui pouvait, selon les mots de l'écrivain portugais, comprendre la valeur morale du Devoir –, affirme que son ambition créatrice provient de « la conscience (qui chez [Pessoa] est quotidienne) de la terrible importance de la Vie, cette conscience qui nous met dans l'impossibilité de

faire de l'art purement pour l'art, et la conscience d'un devoir à accomplir envers nous-mêmes et envers l'humanité. » (Guilbert, 1960, p. 206)

Pessoa explique sa méthode formelle de création comme une propension à défricher, à partir d'une sensation, une multitude de façons de sentir, ce qui lui permet d'exposer dans l'absolu un ensemble complexe de possibilités poétiques qu'offre la sensation en question. D'après lui, rendre poétique la réceptivité des sens suggère toujours la recherche du non-dit, du refoulé et de l'inconscient. Sa pratique poétique repose donc sur une recherche systématique du sentir, afin d'illustrer, d'harmoniser et de grossir des sensations parfois microscopiques. Il décrit ainsi sa pensée :

L'art, en somme, est l'expression harmonieuse de la conscience que nous avons des sensations, autrement dit nos sensations doivent être exprimées de telle sorte qu'elles créent un objet qui deviendra pour d'autres une sensation. Les principes de l'art sont: 1) toute sensation doit être pleinement exprimée; 2) la sensation doit être exprimée de façon à pouvoir évoquer; 3) l'ensemble ainsi produit doit ressembler autant que possible à un être organisé: il ne vivra qu'à cette condition. (Pessoa, 1984, p.53)

Cela dit, si la démarche poétique de Pessoa s'inscrit dans l'organisation méticuleuse des sensations à travers le langage, il est tout à fait normal de se demander comment le poète arrive à exprimer une sensation dans sa totalité. La réponse se trouve dans l'acharnement du poète à créer dans l'écriture des rapports constants entre la poésie et la métaphysique. Autrement dit, il s'agit ici de mettre en lumière non seulement un ensemble de sensations, mais bien d'en produire un maximum, comme si des « sentiments métaphysiques » pouvaient jaillir d'une « métaphysique sentie ». (Gil, 1988, p. 94) Cette idée d'identifier la quantité la plus diverse et la plus élevée de sensations correspond à la pratique de l'hétéronymie de cet auteur aux mille visages. Pour comprendre ce que Pessoa entend par « métaphysique sentie », nous devons nous référer à la définition qu'en fait son hétéronyme du quotidien métaphysique, Álvaro de Campos. Dans un texte de 1924 intitulé *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Campos précise qu'il est d'usage de penser la métaphysique en tant qu'activité

scientifique. Or, celle-ci devient aussi activité artistique à partir du moment où l'on ne se cantonne plus à connaître, mais plutôt à sentir. Pour lui, « le champ de la métaphysique c'est l'abstrait et l'absolu. Or, l'abstrait et l'absolu peuvent être sentis, et pas seulement pensés, simplement parce que tout peut être, et est, senti. » (Gil, 1988, p. 97) D'après Pessoa, la métaphysique devient un art lorsqu'elle permet de multiplier les sensations en les soumettant à leurs oppositions. Ce faisant, la poésie métaphysique de Pessoa suit une logique rigoureuse par laquelle l'analyse de la sensation s'opère en créant des plans sémantiques opposés: « chose/émotion, ou extérieur/intérieur, ou objet/sujet, ou conscience/émotion. » (Gil, 1988, p. 106) Comme nous allons le voir plus tard, *Le Bureau de tabac* s'amuse de manière exemplaire à faire passer le personnage d'émotions contradictoires à émotions contradictoires :

Dès le début, emboîtement : je rêve d'une vie idéale ; ce rêve produit une vie réelle ratée, sans rêves ; mais cette réalité qui parle contre le rêve est elle-même, encore, construire grâce au rêve – c'est-à-dire à l'art poétique. Le Bureau de tabac mènera jusqu'à ses dernières conséquences cette structure en emboîtement, discréditant même l'art (et sa « métaphysique») pour mieux – et plus énigmatiquement, plus « métaphysiquement » – l'affirmer. (Gil, 1988, p.238)

Toute conception métaphysique implique un principe régulateur³ et transcendant, fondateur de l'absolu et de l'ordre en tant que force unifiant au sein de la totalité les éléments apparemment séparés qui constituent le monde et même l'au-delà. Chez Pessoa, le principe régulateur a pour fonction d'unir toutes les sensations à la manière de l'orthonyme qui unit tous les hétéronymes. Mais pour être unies, les sensations doivent d'abord être séparées minutieusement les unes des autres. À chaque hétéronyme auquel Pessoa donne naissance correspondent donc des sensations qu'il parvient à distinguer les unes des autres. L'esthétique de Pessoa prend sens lorsque ses hétéronymes se complètent en lui malgré leurs contradictions apparentes.

³ « Kant appelle [régulateur] [...] l'usage légitime des idées transcendantes qui ont pour objet l'unification totale de ce que connaît l'entendement. » (Lalande, 1926, p. 909)

L'innovation au plan formel se situe alors dans la tension entre la personnification d'un nombre maximal de sensations par un nombre maximal d'hétéronymes et l'individu qui, traversé en son for intérieur par des puissances antagonistes, regroupe en son seul sein tous les hétéronymes.

Une autre originalité esthétique de Pessoa concerne le regard quasi-phénoménologique qu'implique la métaphysique des sensations.

Il explore, sous l'un ou l'autre de ses masques, des voies proches de la phénoménologie: celle de la conscience et du monde de la vie (la *Lebenswelt* husserlienne); [...] celle de la Nausée et de l'existentialisme sartrien; ou celle encore du corps sentant et du monde visible échafaudée par Merleau-Ponty. (Frias, 2012, p. 60)

La phénoménologie s'intéresse à la conscience humaine et aux rapports qu'elle entretient d'une façon naturelle avec les objets de son expérience vécue. On pourrait dire alors que la conscience est intentionnellement dirigée vers les objets d'une façon inconsciente, ce qui nous fait voir les choses et nous-mêmes avec un regard immédiat et naïf. Selon Husserl, « tout état de conscience en général est, en lui-même, conscience de quelque chose. » (Esposito, 2000, p. 16) Cette opération spontanée de la conscience, nommée par Husserl *intentionnalité*, établit un rapport direct entre la conscience de chaque individu et le monde, puis entre le monde et chaque individu. Notre conscience est avant tout donatrice de sens, elle nous oriente vers les objets enregistrés pour leur donner du sens, ce qui peut être éminemment un obstacle pour voir les choses et les êtres comme ils sont vraiment. Ces premières approches nous invitent à réformer notre regard.

Notre conscience est donc limitée par son intentionnalité naturelle parfois trompeuse. La réalité est reconstruite par l'individu en fonction de son bagage culturel et de son conditionnement social. Pour contrer cela, la réduction phénoménologique sépare les faits des essences et révèle le besoin du sujet. Elle consiste en « une mise entre

parenthèses du monde objectif, une suspension de notre relation immédiate et naïve avec le monde pour que le sujet se saisisse comme moi pur. » (Esposito, 2000, p.86)

Selon Pessoa, la réalité, pour être perçue correctement, doit être sentie. La correspondance avec la phénoménologie, que le poète n'a vraisemblablement pas connue, est frappante. Comme l'explique le psychanalyste et universitaire Bernard Chouvier dans les lignes qui suivent, Pessoa se concentre dans son oeuvre à décrire simplement l'être qui manifeste en premier lieu son existence en percevant par ses sens le monde qui l'entoure :

Pessoa cherche à voir sa ville, sa rue, les gens, comme s'il les voyait pour la première fois, réalité, pure existence après la réduction phénoménologique. Il nous donne ainsi à voir, à travers, à travers son écriture dépouillée emmêlée à une réflexion approfondie, la beauté native de l'être réduit à sa pure manifestation d'étant, la puissance esthétique de la sensation première, dénuée de tout savoir préalable, la puissance esthétique de la rencontre avec le monde dans son immédiate ipséité. La chose perçue, vue, sentie dans sa dimension de découverte et fascination, ce que d'autres ont dénommé le matin du monde. (Chouvier, 2014, p.16)

La comparaison que Chouvier effectue entre la méthode pessoenne et la réduction phénoménologique peut paraître complexe, mais elle aide à comprendre la théorie esthétique du poète portugais. Tentons tout de même de la démystifier. Le dictionnaire universitaire *Le Trésor de la langue française informatisé* (Atilf, 2014) définit ainsi la phénoménologie : « observation et description des phénomènes et de leurs modes d'apparition, considéré indépendamment de tout jugement de valeur ». On y ajoute qu'il s'agit, chez Husserl, d'une « méthode qui propose un retour aux choses mêmes, à leur signification, en s'en tenant non aux mots, mais aux actes où se dévoile leur présence. » Si l'on suit l'analyse de Bernard Chouvier citée ci-haut, l'on pourrait dire que la métaphysique des sensations contient un programme philosophique semblable à la phénoménologie, alors que la sensation y détermine « le mode d'apparition » des phénomènes en tant qu'essence « des actes où se dévoile [la présence des choses] ». En d'autres mots, c'est le phénomène de la sensation qui

permet à tous les autres phénomènes d'être perçus : « Les sensations assurent, directement chez Caeiro, et indirectement chez son disciple indiscipliné Campos (puisqu'elles sont filtrées par sa lucidité hypertrophiée), l'accès aux choses, au monde, à la réalité, bref à l'instance du Dehors. » (Frias, 2012, p. 64) Le *sensationnisme*, en insistant sur la matière première que constituent les sensations, possède comme la phénoménologie cette prétention d'accéder directement, sans intermédiaire, à la réalité.

Mais Fernando Pessoa n'est pas à proprement parler un philosophe, il est un artiste. Son *sensationnisme* est avant tout une théorie pratique, une théorie performative de l'art. La transfiguration de la réalité qu'il opère par sa poésie est le résultat des antagonismes entre les sensations qu'il met en évidence et qui les font se multiplier.

La fulgurance de l'écriture de Pessoa opère la transfiguration du réel. Par la magie de sa notation précise et minutieuse des faits du quotidien, il parvient à communiquer au lecteur, à l'autre humain qui le lit, l'exaltation jubilatoire de l'accession aux sens par le truchement de la belle expression, c'est-à-dire de l'expression ressentie comme juste et parfaite de ce qui est, sans fioriture, sans l'enjolivement de l'art comme artifice, mais de l'esthétique comme l'adéquation réussie entre ce que disent les sens et la manifestation-révélation de sens partagé avec l'autre de ce qui est au-delà des apparences et du factice. (Chouvier, 2014, p. 17)

1.2 Pessoa au théâtre

Le caractère transcendantal de la métaphysique trouve sa correspondance, chez plusieurs écrivains tels que Pessoa, dans une conception sacrée de la poésie. Je veux d'abord ici revenir sur l'enjeu esthétique que pose la réunion de l'art poétique et de l'art dramatique. Je chercherai ensuite à identifier le potentiel dramatique propre à l'esthétique pessoenne. Enfin, je mettrai en contexte ma démarche de création en retraçant quelques adaptations de Pessoa pour le théâtre. Il est intéressant ici de soulever, comme nous le développerons plus tard au troisième chapitre, que le

principal défi auquel j'ai été confrontée durant les explorations pratiques concernait cette quête concrète d'un *théâtre-poésie*, à la fois accessible et cohérent, et qui, en somme, se tenait tout en conservant la profondeur du texte original.

Le théâtre est une notion pragmatique, tandis que la poésie lyrique est une notion littéraire. Interroger la conjugaison du poétique et du dramatique revient donc à analyser comment, au sein d'une œuvre qui, sur le plan modal, appartient de plein droit au théâtre, l'infusion de qualités génériques propres à la poésie lyrique aboutit à un bouleversement de la forme dramatique, suggérant l'invention de ce que l'on est tenté d'appeler un théâtre-poésie. (Bouchardon, 2005, p. 39).

1.2.1 La poésie au théâtre

Au tournant des années 1880, la notion de « drame » ou de « forme dramatique » est remise en question. Cette structure traditionnelle héritée d'Aristote est confrontée à une bifurcation de l'écriture théâtrale par le croisement des différents genres : l'épique, le dramatique et le poétique. Ce phénomène, important dans la genèse de l'art moderne, est porté à la même époque par des philosophes, dont Nietzsche reste le représentant le plus marquant, qui théorisent les limites du langage de façon toujours plus critique. Au théâtre, on constate peu à peu « la faillite de la dialectique parole-action » (Bouchardon, 2005, p. 39) de la forme du drame proposé par Aristote et par Hegel. L'un des pionniers de cette remise en question est Mallarmé, auteur réputé pour avoir développé une esthétique faite d'aucune concession au public.

C'est depuis 1885 que Mallarmé inaugure sa « campagne dramatique » sur la sollicitation d'Édouard Dujardin. On sait que sa critique sur « Richard Wagner » (1885) et sa chronique théâtrale en 1886-1887 [...] ont eu une grande résonance dans l'évolution de l'esthétique théâtrale au XX^e siècle. [...] [On a] de cesse de voir en Mallarmé le critique théâtral perspicace qui propose une nouvelle perspective des arts de la scène comme la poétique de la danse [...]. (Kumagai, 2007, p. 59-60)

Chez Mallarmé, l'insertion de la poésie au théâtre entraîne une émancipation majeure de l'œuvre artistique qui questionne l'articulation du fait poétique et théâtral. Mais rapidement la poésie au théâtre s'est éloignée « de cette volonté de réintroduire la pratique de l'ancien pouvoir magique des signes et l'efficacité du symbole » (Gorceix, 2005, p. 9) pour plutôt mettre en lumière l'invisible à travers les moments de tension et de dialogue intérieur. C'est ainsi que l'écrivain québécois, André-Gilles Bourassa (1987, p. 15) s'interroge :

En quoi un homme de théâtre trouve-t-il son compte dans l'étude des perspectives théâtrales du rêve et de la poésie? Il le trouve notamment dans la mesure où le dialogisme et la théâtralité de certaines poésies lui donnent des textes nouveaux et une vision nouvelle de textes anciens.

C'est dans cette optique qu'est réalisé l'essai scénique du *Bureau de tabac*. Il ne servirait en effet à rien d'adapter tel quel le texte de Pessoa. Le poème, en tant qu'œuvre achevée, est en effet parfaitement appréciable d'un point de vue esthétique. Cependant, sa transcription dramaturgique, en rendant tangible une réflexion métaphysique, possède le potentiel de mettre en lumière des éléments camouflés dans l'œuvre originale. C'est en fonction de cet objectif que doit être apprécié l'essai scénique.

1.2.2 La théâtralité pessoenne

Toute sa vie sera vécue sous le ligne de la théâtralité totale [...], si on entend par là que Fernando Pessoa est simultanément le sujet d'action, son objet et le lieu de la représentation. (Lourenço, 1988, p. 66)

Eduardo Lourenço, philosophe et écrivain portugais spécialiste de Pessoa, consacre à un chapitre de *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*, à la théâtralité de son œuvre sans théâtre. Il y développe la théorie selon laquelle, par le concept d'hétéronymie, Fernando Pessoa déplace le jeu théâtral dans sa vie réelle.

C'est déjà en tant que théâtre que Fernando Pessoa évoque à Casis Monteiro au sujet des hétéronymes, l'histoire de son premier dédoublement, celle de ce Chevalier de Pas sous le nom duquel, à six ans, il s'envoyait des lettres à lui-même. (Lourenço, 1988, p. 66)

Par l'hétéronymie, Fernando Pessoa ne donne pas seulement naissance à des personnages fictifs, mais il dote sa propre vie d'un caractère irréel. Ainsi, la mise en abyme – procédé littéraire fréquent au théâtre, des pièces classiques telles que *Hamlet* de Shakespeare et *Le Malade imaginaire* de Molière jusqu'aux pièces d'avant-garde du vingtième siècle comme les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello – est totale.

Pessoa a saisi, très tôt, le caractère théâtral de ses jeux de dédoublement sans fin. Sa fameuse hétéronymie est, d'ailleurs, désignée comme « drame vivant », au lieu de drame avec personnages, formule moins étrange qu'elle ne paraît, car elle prend à la fois à la lettre et à contrepied, la formule de la théâtralité moderne par excellence, celle illustrée, en Italie, par Pirandello, et en Espagne par Unamuno, et dont les reflets directs arriveront jusqu'aux fictions de Borges, images d'images dans un miroir infini. (Lourenço, 1988, p.65)

Nous disions plus tôt que Pessoa, à la manière d'un Alfred Jarry, avait transformé sa vie en œuvre d'art. Chaque hétéronyme révèle une partie différente des multiples fantasmes de Pessoa, ce qui lui permettait de vivre par procuration. Mais nous devons ajouter que la multiplication de ses personnages, que la personnification de plusieurs Père Ubu, lui a plus précisément permis de transformer sa vie en pièce de théâtre. Cette constatation s'est avérée décisive au cours du processus de création. Il ne s'agissait pas seulement, dans le cadre de l'essai scénique, de réunir théâtre et poésie, encore fallait-il – difficulté supplémentaire – y intégrer l'essence métaphysique du *Bureau de tabac*. Heureusement, les symbolistes avaient légitimé il y a longtemps déjà le fait de faire intervenir au théâtre la poésie métaphysique:

Lorsque Maeterlinck insiste sur la nécessité de retrouver la densité mystique de l'œuvre d'art, cela signifie qu'il réclame pour le théâtre le pouvoir de manifester quelque chose qui est de l'ordre de l'invisible et de

l'inconnaissable. [...] On est en droit de parler de la conception d'un art théâtral d'ordre métaphysique. (Gorceix, 2005, p. 9)

Chez le poète Pessoa, l'essentiel de la métaphysique provient de l'existence simultanée de voix antagonistes. Cela est particulièrement vrai dans *Le Bureau de tabac*, comme le verrons dans le cadre de l'analyse du poème au deuxième chapitre. Pour animer ces différentes voix, j'ai choisi de transposer le caractère théâtral de l'hétéronymie à mon adaptation par la présence sur scène de deux hétéronymes, Campos et Caeiro, et deux personnages réels, Pessoa et Ofélia, sa bien-aimée. L'intégration de nouveaux personnages au *Bureau de tabac* a été réalisée à partir de textes, de lettres et de poésies choisies en fonction de leur théâtralité et de la place qu'ils peuvent occuper au sein d'un dialogue intérieur plein de tension.

1.2.3 Adaptations de Pessoa pour le théâtre

Je ne me suis donc pas refusée à exploiter ce qu'Eduardo Lourenço (1988, p.68) appelait « l'inépuisable dramaturgie de l'hétéronymie ». Mais je ne suis pas la première à le faire. Plusieurs adaptations réalisées pour le théâtre à partir d'une œuvre de Pessoa mettent d'ailleurs en scène le poète et certains de ses hétéronymes. Cela pourrait s'expliquer par le fait que « les créations d'Alberto Caeiro, de Reis et de Campos ne sont pas la solution de Pessoa à la souffrance de moi-fiction, mais la preuve tangible, et quelque peu théâtrale de l'éclatement du moi. » (Lourenço, 1988, p. 59)

Denis Marleau, metteur en scène québécois, a adapté et mis en scène en 1997 *Les trois derniers jours* de Fernando Pessoa d'après le récit d'Antonio Tabucchi. Marleau a créé un dispositif où son comédien interagissait avec des automates. Les apparitions des hétéronymes, sous la forme de projections vidéographiques, permettaient d'unifier

réalité et rêve, animé et inanimé. Dans la revue québécoise *L'annuaire théâtral*, l'universitaire Hélène Jacques décrit ainsi l'adaptation:

Le Fernando Pessoa de Marleau est un Narcisse conscient de la pluralité de son identité et de la collection d'impressions qui le compose. Il dépasse toutefois le vertige que cette conscience entraîne, se réconciliant avec lui-même et assumant la fiction de l'unité identitaire. (Jacques, 2005, p. 120)

Stanislas Grassian, s'est aussi intéressé au poète portugais. Ce metteur en scène français a réalisé en 2011 à Paris, au centre d'art et d'essai Le Lucernaire, une adaptation pour le théâtre de l'œuvre de Fernando Pessoa. Son spectacle intitulé *Mystère Pessoa : la mort d'un hétéronyme* met en scène le poète, qui est interpellé dans ses nuits agitées par certains de ses hétéronymes. Alberto Caeiro y personnifie la candeur et le naturalisme, Álvaro de Campos, l'angoisse existentielle et Ricardo Reis, le néoclassicisme rationnel et matérialiste.

Par ailleurs, en 2009 au Festival d'Avignon, le metteur en scène français Claude Régy présente une transposition scénique de *L'Ode maritime* d'Álvaro de Campos dans laquelle le comédien Jean-Quentin Châtelain est posté au centre de la scène immobile pendant tout le spectacle. Afin de multiplier les sensations exprimées par Châtelain, Régy a plongé le spectateur dans l'inconscience de l'auteur en créant une nouvelle atmosphère où le langage, le temps et l'espace prennent un autre sens :

Il m'a semblé qu'il ne faut ni bouger ni parler sans chercher d'abord à rencontrer la source de la parole et du geste [...]. Pour ne jamais bouger et parler sans que le geste et la parole s'initient à leur source commune et bougent en même temps, il faut ralentir. Il faut d'abord passer par l'impossibilité de parler et bouger. Et en garder quelque chose en parlant et en bougeant. (Régy, 1999, p. 65-66).

Ce n'est pas seulement au théâtre que l'on a voulu retranscrire, dans le cadre de la composition d'une nouvelle œuvre fictive, la métaphysique des sensations. L'écrivain français Patrick Tillard a composé en 2005, pour la revue littéraire *XYZ*, une nouvelle sur la mort de Fernando Pessoa. Il a adapté le poème *Le Bureau de tabac* dans le

contexte fictif de la mort du poète. Tillard décrit un Pessoa malade, qui regarde par sa fenêtre le bureau de tabac. Il a de la difficulté à respirer, il délire. Avant de mourir, il nous laisse ses derniers vers, *Le Bureau de tabac*. Tillard fait ressentir les ruptures de ton, les décalages de la pensée, les glissements et les pertes de perception du réel propres à cette poésie. Dans cet hommage au *sensationnisme*, l'auteur situe le lieu d'activité de la pensée dans le corps, qui devient siège de la vie et de la perception.

CHAPITRE II

VERS UNE ADAPTATION DRAMATURGIQUE DU *BUREAU DE TABAC*

2.1 Analyse du *Bureau de tabac*

Le Bureau de tabac a été écrit en 1928 par Álvaro de Campos et reconnu par certains comme « la plus belle poésie du siècle » (Tabucchi, 1998, p. 112). Dans *Le Bureau de tabac*, Álvaro de Campos regarde par sa fenêtre un homme qui entre dans un bureau de tabac. La banalité de cet événement le mène à comparer la réalité objective concrète à la réalité subjective, c'est-à-dire à la perception intime et personnelle de cette même réalité. Le poème narratif nous montre donc l'image de Campos qui regarde d'une fenêtre quelconque, d'une ville quelconque, le mouvement de la rue. Il s'assoie et se questionne : « À quoi penser? » (Pessoa, 1997, p. 205) Il fume sa cigarette, libérant avec la fumée spéculations philosophiques et questionnements métaphysiques. Il doute de lui-même, de son rapport au monde. Tout semble irréel, si bien qu'il a l'impression de vivre dans un songe. La pensée intime transcende ainsi la réalité tangible, réalité qui, dans le poème, prend la forme matérielle d'une fenêtre, d'une rue passante, d'un *Bureau de tabac*, de pierres et d'êtres qui rappellent l'inconnu, de moisissures sur les murs et de cheveux blancs qui rappellent la mort :

Fenêtres de ma chambre,
 de ma chambre dans la fourmilière humaine unité ignorée
 (et si l'on savait ce qu'elle est, que saurait-on de plus ?),
 vous donnez sur le mystère d'une rue au va-et-vient continu,
 sur une rue inaccessible à toutes les pensées,
 réelle, impossiblement réelle, précise, inconnaissablement précise,
 avec le mystère des choses enfoui sous les pierres et les êtres,
 avec la mort qui parsème les murs de moisissure et de cheveux blancs les humains,
 avec le destin qui conduit la guimbarde de tout sur la route de rien.
 (Pessoa, 1997, p.204)

Cet extrait du *Bureau de tabac*, situé au commencement du poème – il s'agit de la deuxième strophe sur dix-huit strophes – est révélateur quant à la méthode de Pessoa. Le personnage ne réfléchit pas à voix haute, il est traversé par des pensées pratiquement indépendantes de lui-même, si ce n'est qu'elles sont provoquées par l'usage de ses propres sens, de ses propres dendrites. La maxime de Descartes « Je pense, donc je suis » ne s'applique pas à Campos. C'est par l'usage de ses sens qu'il existe, qu'il est forcé à l'action, ici, introspection métaphysique ou angoisse existentielle. Il n'arrive pas à la conclusion après une longue réflexion déductive que « tout est songe », il en a la « sensation ». Ses sens le forcent à percevoir la réalité, mais encore ne s'agit-il que d'une « chose réelle vue du dedans » (Pessoa, 1997, p. 205).

Sera ici analysé *Le Bureau de tabac* en tant que poésie faisant jaillir l'émotion métaphysique du choc entre les différentes voix antagonistes présentes au sein de l'hétéronyme Álvaro de Campos. Cela me permettra d'identifier d'abord ce qui est essentiel d'un point de vue esthétique dans *Le Bureau de tabac*, et ainsi ce que je voudrai donc transmettre de celui-ci sur scène, pour ensuite en faire émerger les qualités théâtrales qui s'y trouvent déjà.

2.1.1 L'émotion métaphysique

La description des doutes du personnage principal est probablement ce qui est le plus marquant dans *Le Bureau de tabac*. Les émotions intenses qu'il ressent se contredisent et se renforcent à la fois en dialoguant entre elles, ce qui en fait une œuvre complexe. Eduardo Lourenço (1988, p. 40) décrit l'attrait que le poème exerce sur ses lecteurs :

D'une manière ou d'une autre, l'homme moderne partage ce sentiment de solitude radicale et d'absurde qui, peu à peu, a émergé avec le processus d'isolement et d'inhumanité de la civilisation actuelle. Il lui était aisé de se reconnaître en celui qui, pour nous tous, a déployé devant la constellation des étoiles la splendeur nulle de la vie.

Selon Bréchon (Pessoa, 1994, p. 11), Campos ne décrit pas des sentiments étrangers à ceux que vivent son créateur : « Pessoa a éprouvé dans son esprit et même dans sa chair cette dichotomie entre la vie vécue et la vie rêvée. Il a fait deux parts de son existence: l'une, perdue, abandonnée à la banalité des travaux et des jours; l'autre, sauvée, consacrée à ce qu'il jugeait essentiel. »

Dans *Le Bureau de tabac*, le corps devient lourd et l'atmosphère, pesante à mesure que la métaphysique, qui prend la forme d'une angoisse de l'être, occupe tout l'espace. Campos veut donner un sens à sa vie, mais il craint que cela soit inutile, lui qui sait que la Terre finira par disparaître pendant qu'ailleurs « quelque chose de semblable à des humains » subira encore « une chose aussi stupide que le réel ». (Pessoa, 1997, p.210) Cette angoisse annonce l'existentialisme sartrien. Lorsque Campos met le doigt sur le malaise qu'il ressent, il parle d'une « conscience d'exister » qui le force à « écrire cette histoire afin de prouver [qu'il est] sublime » (Pessoa, 1997, p.209).

Mais Campos se refuse à croire en lui et à faire de l'absolu ou de la transcendance la quête de son existence. Il médite les vers de la poésie plutôt que de les écrire et de les

déclamer. Il se décrit comme « celui qui attendait qu'on lui ouvrît la porte auprès d'un mur sans porte et qui chanta la romance de l'Infini dans une basse-cour » (Pessoa, 1997, p.207). En somme, il rejette toute responsabilité morale face au monde qui l'entoure : « quant au reste, advienne que pourra, ou rien du tout » (Pessoa, 1997, p.207).

Pessoa était peut-être d'avant-garde, mais il n'était pas dada. Comme cela est mentionné plus tôt, sa métaphysique voulait reconnaître « la terrible importance de la Vie ». (Guilbert, 1960, p. 206) La correspondance avec la pensée tout aussi métaphysique de Jean-Paul Sartre (1996, p. 31) assumant face à l'humanité « sa totale et profonde responsabilité » est frappante. Dans le premier roman de ce dernier, *La nausée*, le personnage principal, du nom d'Antoine Roquentin ressent la même angoisse existentielle que Campos. Cette angoisse, que Roquentin nomme nausée, l'empêche de produire l'ouvrage qu'il s'était donné pour objectif de produire. Mais à la manière d'un Campos qui écrira finalement des vers sublimes à propos d'un banal quotidien, Roquentin, lui, tiendra un journal personnel qui deviendra le récit de *La nausée*. Eduardo Lourenço (1988, p. 20) affirme ainsi

qu'il y a chez Fernando Pessoa [...] une phénoménologie du regard médusant qui anticipe les fameuses analyses sartriennes de *L'Être et le Néant*. Nous pouvons penser que, exactement comme chez Sartre, affleure chez Pessoa la conscience d'un rapport malheureux avec son propre corps, source profonde du sentiment d'horreur d'autrui.

La conscience d'exister dont parle Campos est à ce point chargée qu'elle parvient à constituer le cœur d'une poésie narrative. Le corps de Campos se densifie, se paralyse, au point où il devient complètement improductif. Lorsqu'il finit par agir, ce n'est que pour fumer une cigarette, et c'est comme si toute cette lourdeur partait en fumée. Et lorsque ses rêveries cherchent à devenir concrètes, ce n'est que pour donner ordre à une fillette de manger malproprement du chocolat, comme si dans les vapeurs du chocolat fondant, comme si par une image à la limite de la perversité, il parvenait à

s'échapper de la recherche de sens, de la quête du sublime, de la nausée sartrienne. Et c'est là que se situe la tension irrésolue qui rend si belle cette œuvre entre, d'une part, une conscience de soi à ce point angoissante qu'elle dépossède de toute forme de productivité celui qui s'y expose jusqu'à le dépouiller de son propre corps, d'autre part, le prosaïsme du concret auquel Campos tente lamentablement de s'accrocher et, enfin, le sublime sur lequel il débouche par miracle en s'attardant à ce contraste.

J'écris par miracle, mais il serait plus exact de rappeler que Pessoa, à l'inverse d'un Sartre plus terre-à-terre, s'amuse grandement à jouer avec l'incertitude, et que c'est de cette incertitude pleine de tension que naît le sublime. En effet, selon José Gil,

le mystère, chez Pessoa, représente le stade ultime de la richesse émotionnelle, l'étape dernière de l'expression poétique, [...] suspendue à l'épaisseur du langage, jouant au-dessus de la distance, mystère de la profondeur et de l'abîme, fruit d'une logique précise de la construction de l'émotion métaphysique. (Gil, 1988, p. 117)

Le récit du *Bureau de tabac* concerne en premier lieu des sensations ressenties concrètement par le narrateur, sensations provoquées par une perception intime de la banale réalité extérieure. Ces sensations s'expriment alors en poésie dans toutes leurs contradictions : aux détails platement concrets se mêlent à la fois apologie de la paresse, critique radicale de la vie personnelle du personnage et du monde qui l'entoure, ambitions grandioses et sublimation par l'écriture de la poésie. Campos parle à la fois de la conception de l'objet et de la conscience qu'on a de concevoir. Il est en fait question d'introspection sensorielle, car les perceptions veulent se convaincre de la réalité, alors que la pensée n'est que le résultat invérifiable de connexions cérébrales par les dendrites. Le fait que Campos perçoit par ses sens le monde extérieur, c'est peut-être la seule réalité à laquelle Campos prête foi. Ainsi, il y a, dans *Le Bureau de tabac*, une situation dramatique qui se déploie dans l'espace présenté de chaque côté d'une fenêtre, l'espace étant intérieur et extérieur, le réel se présentant en perceptions visuelles ou ressenties, c'est-à-dire corporelles.

2.1.2 Les voix

Dans ce poème, la réalité plate et dépouillée de rêves semble, dès le départ, avoir le dessus: le poète paraît parler de son point de vue - du point de vue de « l'autre côté de la rue » où se trouve Le Bureau de tabac. La rue sépare deux séries d'oppositions équivalentes qui, traversant le poème, peuvent faire croire à une simple structure dichotomique: réalité/ rêve, rien/tout (je ne suis rien, j'ai tout rêvé), moi-raté/moi-idéal (génie), dehors/ dedans, Bureau de tabac/sensations, départ (distance) / proximité. (Gil, 1988, p. 237)

Ce qu'il y a de particulier avec *Le Bureau de tabac* par rapport à d'autres écrits de Pessoa, c'est qu'il comporte en son sein différentes conceptions de la vie, souvent contradictoires, conceptions qui semblent parfois destinées à être portées par d'autres hétéronymes que Campos. Le poème est par ailleurs ponctué de nombreux antagonismes : le dedans et le dehors, l'imaginé et le concret, le refus de s'identifier à son corps et l'obligation d'accepter ce corps pour ressentir, etc. Mais surtout le poème raconte l'angoisse d'un personnage qui vit des émotions à ce point contradictoires que l'on pourrait qualifier la poésie en question de construction de contrariétés, ce que souligne l'artiste et universitaire Marcia Smilack :

Álvaro de Campos' style in *Tabacaria* is a construction of contraries. He presents the juxtaposition of opposites only to diminish the importance of their differences by suggesting that in a universal context opposites are in fact indistinguishable. (Smilack, 1973, p. 113)

Le personnage est tourmenté, il doute de tout, il expose ses contradictions : « Je ne suis rien. Jamais je ne serai rien. Je ne puis vouloir être rien. Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde. » (Pessoa 1997, p. 204) La mise en situation alimente donc des voix dissonantes qui rejoignent une forme de dialogue dramaturgique et surtout le concept d'hétéronymie. Ce que j'essaie ici de souligner, c'est qu'on trouve dans cette poésie différentes manières de penser, comme si le poème parvenait à intégrer en son sein plusieurs personnages pour qui Pessoa avait créé un hétéronyme. Et si Pessoa se

jugeait incapable de porter en lui-même tant de sensations discordantes, il voulait quand même que son hétéronyme censé représenter l'avant-garde puisse être l'image de l'individu tourmenté par ses voix intérieures discordantes.

On a par exemple la voix d'une personne insatisfaite d'elle-même et du monde qui l'entoure:

J'ai tout raté.
Comme j'étais sans ambition, peut-être ce tout n'était-il rien.
Les bons principes qu'on m'a inculqués,
je les ai fuis par la fenêtre de la cour.
Je m'en fus aux champs avec de grands desseins,
mais là je n'ai trouvé qu'herbes et arbres,
et les gens, s'il y en avait, étaient pareils à tout le monde.
(Pessoa, 1997, p. 205)

On y trouve également une voix pour qui seule la nature, seul le réel important véritablement:

Que la Nature déverse sur ma tête ardente,
son soleil, sa pluie, le vent qui frôle mes cheveux ;
quant au reste, advienne que pourra, ou rien du tout...
(Pessoa, 1997, p. 206)

Enfin, il y a la voix improductive du philosophe :

J'allume une cigarette en méditant de les écrire
et je savoure dans la cigarette une libération de toutes les pensées.
Je suis la fumée comme un itinéraire autonome, et je goûte, en un moment sensible et compétent,
la libération en moi de tout le spéculatif
et la conscience de ce que la métaphysique est l'effet d'un malaise passager.
Ensuite je me renverse sur ma chaise
et je continue à fumer
Tant que le destin me l'accordera je continuerai à fumer. (Pessoa, 1997, p. 210)

La transcription dramaturgique du poème *Le Bureau de tabac* possède donc, selon moi, le potentiel de révéler l'existence de ces voix discordantes pour accentuer l'effet de contrariété présent mais parfois camouflé dans le texte original.

2.1.3 À la recherche d'une théâtralité

L'époque contemporaine est familière avec le croisement du théâtre et de la poésie. Jean Pierre-Sarrazac, auteur dramatique, metteur en scène et professeur, parle de « l'auteur-rhapsode de l'avenir » (Sarrazac, 1999, p. 21) que devient au fil des temps actuel l'auteur dramatique contemporain. Son travail prend la forme d'une écriture théâtrale dite du *patchwork*, soit un tissage de restes, ou pour être plus imagé de pièces usagées encore en état de servir dans un processus de confection. Cette hybridation du drame donnerait accès à la possibilité d'une dramaturgie nouvelle. L'auteur véritable, selon lui, est celui qui réussit, au-delà du style de son ouvrage, à renouveler, à changer, à découvrir une écriture neuve: « [...] l'écriture dramatique se décide dans un double mouvement qui consiste d'une part à creuser, à déconstruire, à problématiser les formes anciennes, et d'autres part à en forger de nouvelles. » (Sarrazac, 1999, p. 25). J'ai essayé de réaliser ce travail « d'écrivain-rhapsode », en cherchant dans *Le bureau de tabac* les extraits qui, selon moi, étaient théâtraux pour animer les différentes voix de cette poésie et ainsi permettre à ce que la pensée du poète soit incarnée sur scène. À l'aide d'une citation de l'auteur Armand Gatti, Sarrazac nous montre que « chaque sujet possède une théâtralité qui lui est propre et c'est la recherche des structures exprimant cette théâtralité qui forme une pièce » (Sarrazac, 1999, p.22).

En procédant au collage d'extraits de l'œuvre de Pessoa, je me suis inspirée premièrement des voix qui traversent *Le Bureau de Tabac*. Pessoa a cherché dans sa poésie à développer les polarités présentes au plus profond de son être. En tant

qu'auteur, on sent qu'il s'amuse des ambiguïtés et des contradictions. Cela donne clairement une dynamique à son discours littéraire, lui permettant d'être à la fois observateur, juge de soi-même et ironiste, car : « Les polarités de Pessoa se dessinent alors comme principe agonique ou polémique, comme une aptitude inépuisable de l'œuvre à s'autodéterminer, à se situer aux antipodes des autres œuvres. » (Wladimir, 1997, p. 68). La façon la plus simple de démontrer ce propos est de rappeler l'existence des hétéronymes. Ils se présentent par différentes voix dans une perspective où le poète fusionne la totalité de sa pensée, de ses valeurs, de sa façon de voir le monde et de ses styles dans un cheminement de disparition du poète orthonyme. Chaque hétéronyme de Pessoa a « [son] propre programme existentiel, thématique, narratif et esthétique. » (Wladimir, 1997, p. 71). L'intérêt de l'œuvre pessoenne réside dans l'essence de son geste, définitivement moderne. L'hétéronymie qu'il développe lui permet de traiter de l'ensemble de ses idées et ambitions esthétiques, artistiques, ainsi que de ses expérimentations stylistiques et philosophiques. Il permet d'exprimer un point de vue nouveau et autonome avec chaque personnage – fragment de son être – qu'il s'invente. Or, s'étant dispersé en chacun d'eux, si l'on veut comprendre Pessoa dans sa totalité, il faut entendre en vérité la somme de ses hétéronymes. L'œuvre de Pessoa met en évidence le dialogue entre les oppositions de son être par la voix de l'hétéronymie :

[Cette méthode] devient médiatrice par les passions contradictoires ou tout au moins diverses que Pessoa cherche à exprimer et auxquelles il donne des formes artistiques différentes. Sa vision du monde n'est pas réductible à quelques affirmations pessimistes ou négatives. Elle est extrêmement complexe, structurée à la manière d'une mosaïque. (Wladimir, 1997, p. 71).

En définitive, les « polarités de Pessoa » sont des formules oxymoriques dont le but est d'englober une totalité de valeurs, de points de vue et d'esthétiques pour former une pensée complexe et métaphysique. Dans *Le Bureau de tabac*, le poète observe son intériorité et prend du recul pour se démultiplier. Il fait ensuite rejoindre les voix ainsi créées en pointant les différents pôles réflexifs vers un sujet d'énonciation

central. Ce sujet central, c'est Campos lui-même qui le personnifie, lui et sa fébrilité d'être tout et de n'être rien à la fois.

Or, un tel sujet d'énonciation, essentiellement intime et de surcroît incarné par un seul personnage, est difficilement transposable sur scène. Le problème est majeur, mais sa solution nous pend au bout du nez. Pessoa est tout aussi submergé par ses contradictions que Campos. Si le second atteint le sublime par une poésie décrivant celles-ci, le premier y parvient par la création de ses hétéronymes. En d'autres mots, *Le Bureau de tabac* est à petite échelle ce qu'a été à plus grande la vie de Pessoa. L'idée m'est donc venue de vouloir transposer sur scène non seulement *Le Bureau de tabac* en tant que tel mais aussi la pièce de théâtre qui se jouait alors dans le cerveau de Pessoa au moment même où il rédigeait le poème sous le nom de Campos. C'est ainsi que la matière de mon essai scénique s'est transformé : du dialogue intérieur d'Álvaro de Campos dans le *Bureau de tabac* j'en suis venue à questionner le dialogue intérieur de Fernando Pessoa tel qu'il l'a retranscrit dans le poème en question. J'ai dès lors choisi, pour animer les différentes voix de cette poésie, d'exploiter le caractère théâtral de l'hétéronymie. J'ai choisi de mettre sur scène Pessoa lui-même, deux hétéronymes, soit Campos et Caeiro, ainsi qu'Ofélia, sa bien-aimée, qui personnifiera à la fois la réalité extérieure et le travestissement de celle-ci par un Pessoa névrosé. Afin d'exacerber les oppositions présentes dans le discours de Campos, j'ai donc voulu que toutes les sensations décrites par le poème soient personnifiées en gardant en tête le principe même de l'hétéronymie pessoenne :

Chaque hétéronyme regroupe un bloc particulier d'émotions, l'hétéronymie n'étant, en ce sens, qu'une variante (nécessaire dans la logique de l'expression poétique des multiplicités) d'une façon unique de tenir ensemble des sensations. (Gil, 1988, p. 77)

En résumé, l'intégration de nouveaux personnages au *Bureau de tabac* a été réalisée à partir de textes, de lettres et de poésies choisies en fonction de leur théâtralité et de la place qu'ils peuvent occuper au sein d'un dialogue intérieur plein de tension.

2.2 Ofélia Queiroz : la femme chez Pessoa et l'esthétique du dégoût

Une originalité de ce collage de textes consiste en l'intégration de la vie amoureuse de Pessoa dans l'adaptation du poème. Le personnage d'Ofélia est en fait une jeune fille qui a vraiment existé dans la vie amoureuse de Pessoa. Celle-ci était trop jeune au moment de leur rencontre, leur relation a davantage consisté en une correspondance soutenue qu'à une véritable relation. On pourrait affirmer que Pessoa a intégré Ofélia dans la fiction que fut paradoxalement sa vie. Mais Ofélia, en tant que personne réelle, représente le rapport à la sexualité quasi-inexistant d'un Pessoa, peut-être bisexuel, peut-être vierge :

Pessoa explore en imagination sa bisexualité et s'autorise, dans de courts passages, à se travestir psychiquement en femme. De même qu'aimant Ofélia la jeune fille qu'il a rencontrée dans les locaux de son employeur, il préfère lui adresser des lettres d'amour en pensant à l'héroïne de Shakespeare plutôt que de chercher à vivre charnellement une relation avec elle (Chouvier, 2014, p. 174).

La proximité féminine le perturbe. Selon Bernard Chouvier, psychanalyste de formation, la femme chez Pessoa représente « [...] l'ultime objet du désir, à la suite de l'imgo maternelle, mais en même temps il s'avère absolument incapable d'approcher la femme réelle [...] » (Chouvier, 2014, p. 172).

Pessoa a conscience de son blocage sexuel, même s'il ignore les raisons de son existence. Pour lui « il faut extirper toute sexualité, tout désir charnel envers le corps de la femme aimée. Une fois désincarné, ce corps peut être vénéré comme celui d'une vierge, à travers un amour spirituel absolument purifié » (Chouvier, 2014, p. 181). Or,

Pessoa considère aussi l'amour, dans sa concrétude, comme un acte narcissique. L'unique moyen d'atteindre le plaisir par l'amour est d'utiliser le corps du partenaire. Les relations amoureuses ne sont, d'après lui, que des projections d'intérêts personnels – et non sentimentaux – à travers un autre. D'après cette lecture des événements, Pessoa restera vierge toute sa vie car il voit l'amour charnel comme possessif et dégoûtant.

Pessoa éprouve un dégoût profond de la sexualité et se détourne résolument de l'amour charnel. La seule pensée d'être sorti du sexe d'une femme le dégoûte, car cette action de naître suppose l'existence d'une autre action dont l'idée même est insoutenable, celle du coït. La Dame de ses rêves est la seule que Pessoa puisse concevoir et aimer puisqu'elle n'a pas d'autre réalité que celle de sa matière psychique. (Chouvier, 2014, p. 181).

Il faut remarquer ici que Pessoa a fait intervenir plusieurs fois Álvaro de Campos dans sa relation avec Ofélia :

Fernando était un peu confus, surtout quand il se présentait en tant qu'Álvaro de Campos. Il me disait alors: « Aujourd'hui, ce n'est pas moi qui est venu, mais mon ami Álvaro de Campos. » Il se comportait, alors, d'une façon complètement différente. Il était agité, il disait des choses incohérentes. (Queiroz, 1991, p. 27)

L'écrivain Antonio Tabucchi, dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, présente le point de vue de Pessoa : « Tu es entré dans ma vie, tu t'es substitué à moi, c'est toi qui as fait que mon rapport avec Ofélia s'est achevé. » (Tabucchi, 1994, p. 21). Si l'on pousse plus loin la réflexion, on pourrait affirmer qu'Ofélia, en tant que personnage de fiction, autant dans le rapport que Pessoa lui impose avec ses hétéronymes que dans l'évocation de celle-ci dans ses œuvres, représente la perversion masculine de la pureté féminine et de la naïveté enfantine.

Fernando Pessoa n'est pas Stéphane Mallarmé. Il appelle comme lui à l'écriture d'une poésie métaphysique mais, parce qu'affreusement concrètes, les sensations auxquelles il se réfère auraient donné la nausée à Mallarmé. Pessoa, dont l'œuvre et la vie sont

intrinsèquement reliées à l'oxymore, voit autant dans la femme le symbole de la beauté transcendante que celui d'une sexualité basement matérielle. Il n'est donc pas surprenant que le traitement de la femme et de la sexualité dans *Le Bureau de tabac* semble directement inspiré d'une esthétique du dégoût qu'aurait honni Mallarmé.

C'est ici que l'on doit relever un fait particulièrement révélateur de la transposition de la vie réelle de Pessoa dans *Le Bureau de tabac* : la présence d'une fillette malpropre mangeant du chocolat dans le poème⁴ constitue une référence explicite à cette Ofélia à qui il offrait régulièrement sucreries et chocolats comme le rapporte Ofélia elle-même : « Comme j'étais très gourmande – je le suis toujours – et que Fernando le savait très bien, il m'apportait souvent, en guise de cadeau, des chocolats et des confiseries [...] » (Queiroz in Pessoa, 1989, p. 20-21)

Aussitôt que je me suis intéressée au poème dans un objectif dramaturgique, j'ai eu comme intuition que ce passage du *Bureau de tabac* constituerait l'un des moments marquants de mon essai scénique tant sa charge sensationniste me paraissait évidente. Mais cela m'a nécessairement poussé à étudier plus en profondeur l'esthétique du dégoût. L'universitaire Claire Margat en fait cette description :

Pour définir le répugnant, Rosenkrantz décrit d'abord les choses qui suscitent la répulsion, faisant observer que la nature inorganique ne peut paraître répugnante que par analogie avec la nature organique: la boue ou la lave qui s'écoule d'un volcan peut nous dégoûter par sa matière [...] La viscosité, cet état intermédiaire entre fluide et solide [...] (Margat, 2011, p. 19).

4 Mange des chocolats, fillette;
mange des chocolats
Dis-toi bien qu'il n'est d'autre métaphysique que les chocolats,
dis-toi bien que les religions toutes ensembles n'en apprennent
pas plus que la confiserie.
Mange, petite malpropre, mange !
Puissé-je manger des chocolats avec une égale authenticité ! (Pessoa, 1997, p. 207)

Peu à peu, j'ai effectué des expérimentations inspirées d'une telle esthétique et dont le détail sera discuté dans le troisième chapitre. Mais on peut déjà comprendre le glissement que j'ai effectué vers les liquides corporels, les sécrétions, et leur rapport avec le registre sexuel. Le chocolat de la fillette constitue un salissage incontournable. Sans aller plus loin dans cette approche freudienne, cette scène du chocolat fondant permet de signaler beaucoup de nuances dans la relation entre Pessoa et Ofélia.

Les extraits utilisés mettant en scène Ofélia proviennent principalement de lettres d'amour qui lui étaient adressées par Fernando Pessoa. On y découvre entre autres la gourmandise d'Ofélia, la générosité romantique sucrée et chocolatée derrière les cadeaux de Pessoa à Ofélia et les souffrances d'un Pessoa insécure et jaloux. En effet, le personnage d'Ofélia dans cette adaptation représente le réel, le monde extérieur, tout comme la lumière du bureau de tabac. Cherchant à sauver Pessoa de son naufrage intérieur en le rattachant à des intrigues amoureuses du quotidien, elle force son entrée par la fenêtre de la chambre et viole la réalité intime du poète.

2.3 Autres poésies

Cette adaptation a été conçue à partir des extraits de cinq ouvrages. Dans l'Appendice B se trouvent les références par page et la durée en lignes de chaque extrait choisi.

2.3.1 Le maître Caeiro

L'insertion d'Alberto Caeiro, maître de Pessoa et de tous les hétéronymes, confère à cette adaptation une certaine candeur. Caeiro, gardeur de troupeaux passionné par la nature, méprise la pensée philosophique parce que celle-ci rétrécit notre vision sur les choses. Selon lui « penser c'est avoir mal aux yeux » (Pessoa, 1997, p.40). Caeiro est

né à Lisbonne en 1889 et est mort tuberculeux dans un petit village du Ribatejo en 1915. Pessoa le décrit comme:

[...] Un homme blond, pâle, aux yeux bleus, de taille moyenne. Il écrit des poésies apparemment élégiaques et ingénues. En réalité, Caeiro est un œil qui regarde, un prédécesseur de la phénoménologie qui allait surgir en Europe quelques décennies plus tard. (Tabucchi, 1994, p. 76).

Les extraits qui évoquent la nature dans *Le Bureau de tabac* seront prononcés par Caeiro parce qu'ils montrent l'opposition entre le pessimisme philosophique de Campos et le naturalisme sincère, bon enfant mais ancré dans la réalité de Caeiro. Il représente la sagesse, le grand maître qui parle de la « [...] tendresse des choses, [...] expliquant que, s'il parle ainsi, c'est à cause de notre "stupidité des sens", pour nous faire sentir "l'existence absolument réelle". Il ne voit les choses qu'avec les yeux, pas avec l'esprit. » (Gil, 1988, p. 120) Il rassure Pessoa dans ses questionnements métaphysiques et essaie de lui apprendre à trouver la beauté dans le moment présent. Il est la voix désincarné du poète, la voix de l'acceptation. Les poèmes qui ont été intégrés dans le collage pour le personnage de Caeiro questionnent la réalité extérieure. Ils se trouvent dans *Le Gardeur de troupeaux* au chapitre V et au chapitre XXIV.

2.3.2 Pessoa

Fernando Pessoa est le personnage central de cet essai scénique. J'ai essayé de transposer dans l'adaptation l'angoisse d'une personne qui fumait quatre-vingts cigarettes par jour. (Pessoa, 2004, p. 10) Sa santé mentale instable, ses incertitudes, son incompatibilité entre la légèreté du monde et la conscience qu'il avait de l'importance de la vie. À plusieurs reprises, nous avons pris connaissance dans l'œuvre de Pessoa, de la centralité de l'ambiguïté entre réalité intime et réalité

extérieure, thématique centrale du *Bureau de tabac*. Cette tendance le poursuit depuis son enfance :

Enfant, j'ai eu tendance à créer autour de moi un monde fictif, à m'entourer d'amis et de connaissances qui n'ont jamais existé. (Bien entendu, je ne sais si réellement ils n'ont pas existé ou si c'est moi qui n'existe pas. En ces choses, comme en tout, il faut se garder d'être dogmatique). Depuis que je me connais comme étant ce que j'appelle moi, je me souviens d'avoir défini dans mon esprit l'aspect, les gestes, le caractère et l'histoire de plusieurs personnages irréels, qui étaient pour moi aussi visibles et m'appartenaient autant que les objets de ce que nous appelons, peut-être abusivement, la vie réelle. Cette tendance [...] m'a toujours suivi, modifiant quelque peu le genre de musique dont elle me charme, mais jamais sa façon de charmer. [...] (Iooss, 2009, p. 114)

Par conséquent, les extraits des textes orthonymes de Pessoa ont été sélectionnés en fonction « de la nature de la crise psychique » qu'il vivait (Pessoa, 1921, p. 205). On les trouve dans sa correspondance avec Ofélia, où le poète explique les raisons de la rupture de leur relation, dans ses notes personnelles et dans le poème *Dans la forêt de l'absence*. Par ailleurs, je me suis intéressée à l'analyse que Bernard Chouvier a faite de celui-ci, car elle m'a permis d'intégrer les raisons pour lesquelles Pessoa ne peut vivre de relation physique avec Ofélia. Elles justifient la création de l'hétéronyme du sensationnisme (Álvaro de Campos) pour d'une part éprouver les sensations érotiques inspirées par la féminité et d'autre part pour le faire intervenir concrètement dans sa relation avec Ofélia. Cette analyse a servi mon collage jusque dans son dénouement.

2.3.3 Campos

Álvaro de Campos est né en 1890 dans l'Algarve, il est diplômé en ingénierie, mais n'exercera jamais sa profession. « Il est grand, les cheveux noirs et lisses partagés par une raie de côté, impeccable et un peu snob, portant monocle [...] raffiné et

provocateur, impulsif, névrotique et angoissé. Campos est la figure de la décadence et de l'avant-gardisme » (Tabucchi, 1998, p. 111-113).

Campos donne naissance au mouvement littéraire *le sensationnisme*. Il veut « tout sentir de toutes les manières, tout vivre de toutes parts, être la même chose de toutes les façons possibles en même temps » (Raguenet, 1997, p. 106). En affinant ses acuités sensitives autour des objets, des sensations, des pensées, Campos éprouve des angoisses existentielles, car cette expérience le met face à ses lacunes métaphysiques. Il incarne donc la problématique existentielle du rien et du tout. C'est à travers lui que Pessoa se permettait de sentir :

Pessoa vivait « sans retirer un geste de sa poche ». Chaque fois qu'il s'agissait d'avoir « des gestes hors de son corps », il se faisait remplacer par Campos – Sensacionista, celui qui extériorise tout les élans qui chez Pessoa, restent dans l'œuf : Campos disait de lui qu'il était « une pelote enroulée vers le dedans [...] » (Lopes, 1991, p. 9)

Comme Campos est auteur du *Bureau de tabac*, il m'a paru plus pertinent de lui accorder la grande majorité des répliques de son poème. J'ai ajouté dans son discours une lettre qu'il a adressée à Ofélia ainsi qu'une déclamation de vers de Hamlet à Ophélie inspirée d'une anecdote réelle – Pessoa avait alors lui-même déclamé ces vers à Ofélia lors de leur première rencontre. J'ai également intégré le poème *Opiarium* inspiré par un de ses voyages en Orient, parce qu'il me permettait de traiter la matière gazeuse dans mon essai scénique, ainsi que des extraits à valeur explicative liés à l'avant-garde sensationniste. En sélectionnant les extraits, je garde en tête la description que la spécialiste de Pessoa Teresa Rita Lopes fait du recours à l'hétéronyme Campos par Pessoa : « C'était toujours à travers ce Campos tourné vers l'extérieur que Pessoa s'excitait à la vie. Sa sexualité même, il l'a vécue par personne interposée. » (Lopes, 1991, p. 9)

2.4 Synopsis du collage

Toutes les nuits, Fernando Pessoa tente d'écrire une lettre à son amoureuse Ofélia Queiroz, mais des centaines de voix intérieures le hantent et l'empêchent de terminer. Lors d'une nuit, qui n'est pourtant pas si différente de toutes les autres, deux de ces voix vont prendre une apparence humaine pour lui rendre visite, sous les noms d'Álvaro de Campos et d'Alberto Caeiro. Son appartement deviendra alors le huis clos d'une confrontation où les réflexions existentielles de chacun vont tirailler sa propre pensée. Dans ce délire nocturne, seulement la lumière clignotante du bureau de tabac face à sa fenêtre lui rappellera qu'une autre réalité existe en dehors de son appartement.

CHAPITRE III

DESCRIPTION ET ANALYSE DU PROCESSUS DE CRÉATION

3.1 Déroulement du travail de théâtralisation

L'essai scénique fut présenté les 27, 28 et 29 novembre 2014 au Studio-d'essai Claude-Gauvreau de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Tel que mentionné plus tôt, l'objectif principal de la création était de théâtraliser l'univers intime du poète. Par le fait même, il s'agissait d'expérimenter les possibilités d'intégration théâtrale d'une esthétique *sensationniste*. Le public devait devenir un témoin sensoriel des délires de Fernando Pessoa afin qu'il doute des niveaux de réalité du drame. L'esthétique de Pessoa cherche à dépeindre des sensations pour en évoquer de nouvelles. À la lecture du *Bureau de tabac*, on est submergé par les nombreuses émotions contradictoires des personnages. Il y a tellement d'éléments en jeu que les sensations se lient les unes aux autres et se multiplient comme si elles se fécondaient. *Le Bureau de tabac* est donc une poésie très riche en images. Une mise en scène *sensationniste* se doit de faire proliférer ces images et de les explorer en tant que flux émotionnels. En d'autres termes, le but était d'entraîner le spectateur vers une perception synesthésique des sensations. Celle-ci, tel que l'a décrite le philosophe Merleau-Ponty, correspond de façon surprenante à la théorie esthétique de Pessoa :

La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir. (Merleau-Ponty, 1964, p. 265)

L'essentiel du processus de création a consisté, à la manière de la synesthésie, à favoriser chez le spectateur une suite constante d'associations entre les différentes impressions provenant de sphères sensorielles distinctes. En effet, d'après le neurobiologiste et philosophe Francisco Varela, la pensée est le résultat d'activités cérébrales (électriques, magnétiques et chimiques) qui sont l'écho d'un organisme qui sert d'outil de perception et d'horizon d'attente. « Le cerveau existe dans un corps, le corps existe dans un monde, et l'organisme agit, bouge, se reproduit, rêve, imagine. Et c'est de cette activité permanente qu'émerge les sens de son monde et des choses. » (Varela dans Bourassa, 2013, p. 131) C'est à la lumière d'un tel enseignement, beaucoup plus terre-à-terre que certaines divagations pessoennes, que l'équipe de création, constituée par les acteurs, les concepteurs et l'auteure de ces lignes jouant le rôle de la metteuse en scène, a voulu concrétiser l'esthétique *sensationniste*.

Cette équipe, par différentes expérimentations, a cherché à comprendre le rapport entre les états de la matière et l'incarnation de la pensée intime de Pessoa. Par exemple, à travers un jeu de sensations, les matières incarnent métaphoriquement cette dernière, soit par des substances solides (par exemple, le chocolat avant de fondre), liquides (le chocolat fondu) ou gazeuses (la fumée lors de la scène de l'opium). Avec ces explorations sur les états de la matière, nous avons voulu questionner la densité de la pensée sur scène et la façon dont elle s'inscrit dans le jeu des acteurs.

3.2 Les expérimentations

Des expressions telles que « penser avec mon corps », « rêver avec ma peau », « imagination corporelle » marquent l'absence de frontières entre « l'esprit » et « la matière. » (Gil, 1988, p. 84)

Les expérimentations visant à multiplier les sensations contenues dans le poème ont constitué le cœur du processus de création. C'est durant cette étape que nous avons désintellectualisé la densité du texte au profit de tentatives plus spontanées basées sur le corps, le mouvement et les états de la matière, afin de rendre sur scène les questionnements métaphysiques du poète. Nous avons essayé de concilier l'abstraction et l'aspect vaporeux du texte dans une dynamique concrète, ancrée sur la scène, afin d'en faire ressortir une certaine homogénéité. On pourrait diviser les expérimentations en trois parties: le chocolat, la densité sonore et l'espace.

3.2.1 Première partie - Le chocolat

Le chocolat a occupé une place importante dans le processus de création. Directement mentionné dans le texte, il représente aussi métaphoriquement la relation de Pessoa et d'Ofélia. Surtout, il offre un potentiel remarquable pour mettre en scène les différents états de la matière, et pour évoquer autant la sensualité que le dégoût.

Il a d'abord fallu s'imprégner des œuvres présentant une démarche artistique semblable à la nôtre en ce qui concerne le traitement du chocolat comme générateur de sensations. Nous nous sommes donc inspirés des œuvres de quelques artistes qui ont travaillé la matière, le dégoût et l'animalité telles que les peintures de Gunter Brus, le tableau *Cherepaka* de Francis Bacon, la scène du bain du film *Gummo* d'Harmony Korine, la capsule video *White Snow* de Paul

McCarthy, ainsi que les pièces de théâtre *Mayday Remix* de Melanie Demers et *Hey Girl!* de Romeo Castellucci.

Romeo Castellucci, un metteur en scène italien qui travaille souvent avec les sensations, cherche dans ses mises en scènes une tension pour que le corps soit visé, touché, frappé à travers le regard. Si *Le Bureau de tabac* met en évidence les confrontations intérieures de l'âme, Castellucci cherche à créer un théâtre où les corps s'affrontent à travers les matières changeantes. Dans *Hey Girl*, présenté en 2006, les jeux sur les états de la matière, entre solide et liquide, font côtoyer dégoût et sensualité au point où le corps ne semble plus qu'un animal. Dans une entrevue pour l'Académie expérimentale des théâtres de Paris, le metteur en scène décrit ainsi sa pratique esthétique :

Chaque travail possède une qualité organique, il satisfait à son animalité spécifique. Chaque travail peut se résumer à une forme animale. [...] Un bon morceau de théâtre doit pouvoir se condenser dans une image, qui est l'image d'un organisme, d'un animal: avec cet esprit. Cet animal est une présence, très souvent un fantôme, qui traverse la matière, et moi avec lui. Le problème est d'être pèlerin dans la matière. La matière est l'ultime réalité. C'est la réalité finale qui a pour limites la respiration et la chair du cadavre. C'est un pèlerinage que nous faisons dans la matière. C'est, donc, un théâtre des éléments. Les éléments ne sont que ce qu'il y a de plus purement communicable, comme la plus petite communication possible. C'est ce qui m'intéresse: communiquer le moins possible. Et le plus petit degré de communication possible se trouve dans la surface de la matière. Dans ce sens-là, et paradoxalement, c'est un théâtre superficiel, fait de surface, parce que c'est un théâtre qui recherche l'émotion. (Castellucci, 2001, p. 111)

De la même façon, nous avons voulu que l'angoisse existentielle soit transmise par l'image animale et physique des états changeants de la matière. Nous avons cherché à ce que le passage sur le chocolat dans le poème *Le Bureau de tabac* communique, de façon métaphorique, à partir de la matière elle-même, la tension entre dégoût et sensualité que lui inspirait sa relation avec Ofélia.

Concrètement, le premier défi a consisté à trouver une façon de changer sur scène l'état de la matière – le chocolat solide devenant liquide. Nous avons pris une barre de chocolat au lait à cuisson (4 kg) et nous l'avons coupé en quatre blocs.

Ensuite, nous avons essayé de faire fondre le chocolat de trois façons: à l'aide d'une plaque chauffante électrique (Modèle Bestron DHP102- 1500W), d'une table de cuisson à induction à brûleur unique (Modèle Total Chef TCIS11BN - 1600W) et d'un projecteur Par. Nous avons pu constater que le projecteur Par arrivait à le faire fondre en moins de cinq minutes sans le brûler. De plus, en comparaison avec les plaques chauffantes, le projecteur Par nous semblait être un objet davantage discret à intégrer sur scène.

Dans le cadre de nos expérimentations, nous avons utilisé différents types de chocolat (*Nutella*, chocolat au lait et *Nesquik*) dans le but de trouver plusieurs consistances qui pouvaient nourrir le jeu des acteurs. L'utilisation du *Nutella* nous permettait plus facilement de créer et d'ajouter de nouvelles formes aux corps des acteurs et ainsi de les sculpter autrement. Il nous était possible de changer leur physionomie et de déformer leur visage. Le chocolat au lait, au contraire, sèche beaucoup plus rapidement sur la peau. Lorsqu'il durcissait, il était possible de l'enlever sans pratiquement laisser de traces. À force de frotter avec vigueur la peau chocolatée des acteurs, le chocolat durci se mettait à voler en éclat. Troisièmement, le chocolat liquide *Nesquik* nous intéressait par sa couleur qui nous faisait penser à la fois aux excréments et au sang.

Cette étape des explorations a été filmée et nous a grandement servi dans les répétitions. Nous avons consulté plusieurs fois ce matériel dans le but de jumeler l'intention de jeu des acteurs avec leurs mouvements par rapport à l'état de la matière. Les acteurs ont pratiqué ensemble avec le chocolat en cherchant à découvrir ce qu'il était possible de créer avec cette matière. L'idée était d'apporter un côté ludique à cet exercice afin qu'ils puissent arrêter de penser avec leur tête à ce qu'ils pourraient faire avec le chocolat, mais plutôt de sentir avec leur corps et leurs sens. Les acteurs se mettaient à dessiner avec le chocolat sur leur corps et sur le plancher, ils se créaient de chocolat et ils ont pu constater que le chocolat séché sur leur corps se liquéfiait lorsqu'ils s'approchaient de la lumière.

Nous aurions voulu présenter une statue en chocolat fondant sur la scène à l'aide

d'un projecteur Par. Toutefois, comme celui-ci devait être branché, il limitait les acteurs dans leurs mouvements tout comme la présence de la statue sur le chariot. Après plusieurs essais, on se demandait encore quel était le moyen de le faire fondre sur scène d'une façon esthétique, efficace et sécuritaire. Finalement, nous avons opté pour le faire chauffer en coulisse et l'amener prêt sur le plateau.

D'après les rapports de répétitions de Valery Drapeau, assistante à la mise en scène, on trouve des précisions concernant cette étape du travail:

Une façon a été trouvée pour passer de l'étape solide à l'étape liquide (par la fonte graduelle), puis revenir à une étape visqueuse et finalement plus solide (lorsqu'elle sèche), tout cela, en peu de temps (l'entrée de Campos avec le chocolat se fait en trois répliques et dès la quatrième, le chocolat doit laisser paraître qu'il a suffisamment fondu pour qu'il y ait présence de l'étape liquide sur la plaque au premier contact d'Ofélia).

Quand le personnage Campos rentrait sur scène avec un chariot sur lequel était posé la plaque contenant le chocolat, il était essentiel qu'il y ait des blocs de chocolat ainsi que le mélange liquide de chocolat au lait et de *Nutella*. Ce mélange liquide permettait au comédien de se faire des moustaches, d'épaissir ses sourcils et de se coiffer autrement. Campos s'est également servi du sirop de chocolat (*Nesquik*) qui était dans une tasse et s'est mis à le régurgiter, à baver de désir et de dégoût pour Ofélia. Ainsi, lorsqu'Ofélia usait de cette matière, il y avait la présence des deux consistances. La source de la chaleur provenait cette fois d'une plaque chauffante électrique (Modèle Bestron DHP102- 1500W). Le chocolat y était déposé sur une plaquette, tout juste avant l'entrée de Campos en scène. La plaque conservait ainsi la chaleur désirée pour produire l'effet voulu.

Selon Valery Drapeau, chauffer le chocolat en coulisse exigeait une exécution rapide et précise de la part de la personne à ce poste:

Une exactitude du temps de préparation pour la matière du chocolat était nécessaire : mise trop tôt sur le chariot, apporté sur scène par Campos, le chocolat avait le temps de refroidir et de durcir (ce qui ne permet pas à la comédienne jouant Ofélia de manipuler la matière) et pourtant, cela ne devrait pas dépasser le moment de l'entrée de Campos. Le chocolat, réchauffé ne devrait pas y passer non plus trop de temps, sinon la matière

était presque déjà toute fondue avant l'entrée.

La scène du chocolat était centrale dans cette recherche, car elle représentait les changements de la matière et puisqu'elle était une tentative d'intégrer l'esthétique sensationniste proposée par Pessoa:

Le premier pas, c'est sentir de façon extraordinaire et démesurée, les choses minimes. [...] Savoir mettre dans l'action de goûter une tasse de thé la volupté extrême que l'homme commun ne peut trouver que dans les grandes joies qui viennent de l'ambition soudainement et pleinement satisfaite ou des nostalgies brusquement disparues, ou encore dans les actes ultimes et charnels de l'amour; pouvoir trouver dans la vision d'un coucher de soleil ou dans la contemplation d'un détail décoratif cette exaspération de les sentir que ne peut généralement donner, non ce qui se voit ou s'entend, mais ce qui se sent [par l'odorat] ou ce qu'on goûte - cette proximité avec l'objet de la sensation que seules les sensations charnelles - le toucher, le goût, l'odorat - sculptent contre la conscience; pouvoir rendre la vision intérieure, l'ouïe du rêve - tous les sens supposés et du supposé - récepteurs et tangibles en tant que sens tournés vers l'extérieur. (Gil, 1988, p. 32)

L'odeur que dégageait le chocolat en coulisse remplissait la salle avant même qu'il soit apporté sur scène. L'idée était de stimuler le public à travers une expérience sensorielle où l'odorat, la vue et l'ouïe étaient mis en éveil.

3.2.2 Seconde partie - La densité sonore

Le son ouvre l'émotion. Ce qui est lié à l'écoute ouvre à l'émotion, tandis que ce qui est lié au regard ouvre à l'information. Ce sont deux choses différentes. Le son pénètre immédiatement la sensation du spectateur. Sensation de panique, de péril, de douceur, de légèreté, même la sensation du silence se communique par le son. Ce qui se voit est information pour le cerveau. L'œil et l'oreille travaillent sur deux niveaux différents, mais ils doivent travailler à la même vitesse. [...] Le son n'est pas une simple colonne sonore, mais il est une forme, il a un poids, une gravité, une masse. Il pourrait être décrit comme un objet, il est objectif, objectal. Les sons entrent et sortent de la scène comme des acteurs. Ils ont une présence d'acteur. Castellucci dans (Perrier, 2014, p. 125-126)

L'autre défi de mise en scène concernait la représentation des hétéronymes de Pessoa. La manipulation du son, à partir d'un micro, fut la solution trouvée en salle d'essais, pour multiplier les voix et les garder en scène, même lorsque les hétéronymes étaient hors-champ. L'utilisation du micro nous permettait également de souligner la voix de Caeiro – la voix de la sagesse, la voix à être écoutée – dans la scène de l'opium. En salle de répétition, malgré les différents essais réalisés dans le cadre des explorations (avec un micro sans-fil et un micro-cravate), nous avons constaté que l'appareil technique était davantage nuisible que bénéfique. Le micro sans-fil limitait le jeu de l'acteur et le micro-cravate enregistrait tous les bruits ambiants. Nous avons alors décidé d'enregistrer quelques extraits de la voix du personnage de Caeiro avec des effets d'échos afin d'appuyer la sagesse de ce maître et sa capacité d'influence sur Pessoa.

3.2.3 Troisième partie – L'espace

L'architecture, plus que les autres formes d'art, engage l'immédiateté de nos perceptions sensorielles. (Holl, 2006, p. 41)

Avant de se lancer dans la conception du décor, nous avons fait une recherche par rapport à l'espace. Nous nous sommes intéressés à la manière avec laquelle le corps du comédien pouvait favoriser la constitution d'un espace scénique. Nous voulions recréer la chambre de Pessoa, mais nous souhaitons surtout qu'elle soit un endroit où l'on s'y sente à l'étroit, dans le but de ressentir l'oppression subie par Pessoa à travers l'architecture même de sa chambre. Alors, en répétition, nous avons tenté de construire une cabane avec des tissus, qui symbolisait pour nous l'habitude de Pessoa depuis l'enfance de se créer un refuge imaginaire, pour ensuite explorer les possibilités que cet espace nous fournissait. Nous avons joué avec les réductions d'échelles afin d'accentuer dans le jeu de Pessoa l'impression de névrose. C'est donc à travers le jeu de l'acteur et les explorations de l'espace que nous avons adopté notre espace scénique, soit cette alcôve qui fait référence à une cabane.

3.3 La direction d'acteur

Afin de revenir à la question centrale de cette recherche, soit la densité de la présence sur scène, il nous apparaît nécessaire de mentionner l'apport dans notre compréhension de cette densité de l'article *L'hétéronymie de Fernando Pessoa: devenir et dissémination* de Sandra Raguenet. Pour Pessoa, l'hétéronymie est la construction « en [lui] de divers personnages distincts entre eux et de [lui-même], personnages auxquels [il a] attribué des poèmes divers qui ne sont pas ceux que, étant donné [ses] sentiments et [ses] idées, [il] écrirai[t] » (Raguenet, 1997, p. 101) La manifestation de ces créatures dans son œuvre témoignent d'un paradoxe assez

complexe. Lorsqu'on constate l'hétéronymie comme la création de différents poètes à l'intérieur de lui-même dans un procès d'« auto-multiplication », on remarque de l'autre côté la disparition du poète derrière ses créatures. Les hétéronymes de Pessoa apparaissent comme des « reflets déformés » à partir d'un résultat de métamorphose des sensations initiales de l'auteur avec le but de « donner à chaque émotion une personnalité; à chaque état d'âme, donner une âme. » (Raguenet, 1997, p.103)

Raguenet examine la genèse hétéronymique à la lumière de concepts de Gilles Deleuze. Chez Deleuze, le devenir repose sur une rencontre entre le sujet et l'objet, représentant cette relation dans laquelle « chacun pousse l'autre, l'entraîne dans sa ligne de fuite, dans une déterritorialisation conjuguée. C'est une rencontre entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code où chacun se déterritorialise [...] » (Raguenet, 1997, p. 104). Dans son article, Raguenet désigne l'hétéronymie comme le théâtre d'une déterritorialisation :

Le processus de création d'une nouvelle terre qui évoque métaphoriquement la création d'un nouveau système de penser, d'une nouvelle vision du monde et d'une nouvelle manière de l'appréhender. Se déterritorialiser, c'est être traître au monde des significations dominantes de l'ordre établi. (Raguenet, 1997, p. 103)

Dans cette perspective, l'hétéronymie pessoenne est considérée comme une déterritorialisation, car chaque « système-personnage » comporte une faille qui pourrait donner accès à une nouvelle créature. C'est ainsi que Raguenet affirme que les hétéronymes sont des images spectrales de Pessoa et qu'elles en portent en elles à la fois des traces positives mais fragmentées. Afin de saisir la pensée de chaque « système-personnage », il faut d'abord analyser individuellement leurs façons de penser, puisque « chaque hétéronyme déploie un système de pensée qui présente un processus de dissolution du sujet. » (Raguenet, 1997, p. 103)

Afin de questionner la densité de la pensée sur scène, nous avons donc cherché à travailler, dans l'essai scénique, trois degrés d'incarnation à la fois différentes et complémentaires, pour ne constituer qu'un seul et unique être (Fernando Pessoa).

Pour le personnage d'Alberto Caeiro, maître de Pessoa et de tous les hétéronymes, poète de la nature et du regard objectif, nous avons cherché à lui donner une voix désincarnée, une voix spirituelle, car « Caeiro n'est pas seulement le produit d'une construction mentale, il correspond à l'aspiration suprême de Pessoa [...] (Lopes, 1991, p. 24). Caeiro est le maître du devenir-inconscient et, contrairement aux autres hétéronymes, il réalise son expérience avec bonheur. Sa pensée se réduit à ne pas penser, à un apprentissage du désapprendre. Dans son poème, *Le gardeur de troupeaux*, on trouve plusieurs exemples de cette volonté de se perdre dans l'objet observé. Dans un passage de son poème, Caeiro devient le vent, « il s'efface, se dissémine dans ce qu'il voit et devient ce qu'il voit. » (Raguenet, 1997, p. 105). Il porte en lui la sensation de la nature et devient cet homme du devenir-Nature en cherchant une innocence cosmique:

Ses préceptes, énoncés avec une simplicité enfantine, essayent de guérir les autres de l'angoisse de toujours être entre: le Maître veut leur apprendre à jouir de l'existence à travers leurs corps avec la fraîcheur d'âme à la fois d'un animal et d'un dieu. [...] Caeiro a été conçu pour être le retour à l'innocence cosmique. Et c'est pourquoi il est, à la fois, « la présence humaine de la terre maternelle » (la voix de la terre qui est tout et personne), celle de l'éternelle enfance, et « l'animal direct ». (Lopes, 1991, p. 26)

Álvaro de Campos est l'hétéronyme qui pousse plus loin cette expérience du « devenir-sensation ». Il est le poète officiel du *sensationnisme*, celui qui veut tout sentir de toutes les façons. Avec lui, l'expérience de la dissémination se passe autrement:

Chez Campos, l'expérience de la dissémination se réalise sur un mode opposé à celui de Caeiro. Pour le maître, elle se réalise dans un devenir-inconscient qui refuse dans son processus même les empreintes du temps, alors que chez Campos la trace, la mémoire du tout constitue un brouillage tel, que l'être se dissémine dans tout ce qu'il a vu et vécu (Raguenet, 1997, p. 107)

Nous avons donc essayé de lui donner une densité corporelle plus charnelle, plus vivante que les autres personnages. Mário de Sá-Carneiro, poète portugais et compagnon de Pessoa disait qu'il avait l'impression que Pessoa était devenu l'ombre

d'Álvaro de Campos, que ce dernier avait acquis une existence véritable. (Lopes, 1991, p. 9) Fernando Pessoa lui-même affirmait: « J'ai mis dans Álvaro de Campos toute l'émotion que je ne donne ni à moi-même, ni à la vie. » dans Lopes, 1991, p. 17) Teresa Rita Lopes précise d'ailleurs que « Pessoa présente Campos avec cet air de juif portugais qui était le sien ». (Lopes, 1991, p. 17)

En ce qui a trait à Fernando Pessoa lui-même, il nous semblait important de souligner le rapport qu'il entretenait entre son imaginaire et la réalité. C'était un défi de mettre sur scène la densité de sa pensée qui flottait entre ces deux mondes et prenait forme à travers la matière. « On l'a transformé en ce fantôme, en celui qui n'a pas existé, qui n'a pas su aimer, qui n'a pas su vivre, habité par un vide central ontologique », rappelait José Gil (1988, p. 244). Nous avons voulu également rendre compte de l'état de désespoir dans lequel vivait le poète:

Ma crise est de ces crises psychiques, qui sont toujours des crises d'incompatibilité, sinon avec les autres, assurément avec moi-même. [...] Je suis de nouveau en proie à toutes les crises imaginables, mais cette fois l'agression vient de partout. Par une coïncidence tragique, j'ai été assailli par des crises de toutes sortes. Psychiquement je suis cerné. [...] Il ne m'est pas souvent arrivé de décrire aussi complètement mon psychisme avec toute son hystéro-neurasthénie fondamentale. (Blanco, 1986, p. 22)

Au sujet d'Ofélia, cette jeune femme qui essaie d'amener Pessoa à la réalité, nous avons voulu offrir une représentation plus réaliste que celle des autres personnages. En faisant son entrée par la fenêtre, elle rompt avec toute esthétique naturaliste. Elle représente le champ de distorsion de la réalité du poète. Nous avons voulu montrer son innocence, sa naïveté. Mais au fur et à mesure, à l'égard de Pessoa, elle se transforme et devient très attrayante et séduisante. Dans sa correspondance avec elle, Pessoa arrivait à exprimer son désir pour Ofélia alors qu'en réalité leur relation était platonique. Trop épris par sa propre réalité intérieure, Pessoa est demeuré étranger au monde qui l'entourait, à commencer par celui de l'amour de sa vie:

L'attirance de Pessoa pour Ofélia, sur le plan de l'amour qu'un homme éprouve physiquement pour une femme, est indéniable. Ce qu'on peut se

demander, c'est si les relations avec la jeune fille ne sont pas qu'une tentative (d'emblée condamnée à l'échec) de retour à l'innocence de sa propre enfance. [...] » (Blanco, 1986, p. 31)

Pessoa vit cet amour d'une manière dichotomique; entre le désir et le dégoût, entre sa santé mentale et sa folie, le désir et la culpabilité, la tendresse et la haine, l'espoir et le désespoir, etc. Il s'empêchait de vivre pleinement cet amour qu'il voulait pourtant vivement, il explique ainsi leur rupture « Mon destin relève d'une autre loi, dont vous ignorez jusqu'à l'existence, et il est de plus en plus soumis à des Maîtres qui ne consentent ni ne pardonnent. [...] Vous n'avez pas besoin de comprendre cela. » (Blanco, 1986, p. 17)

3.4 Le jeu des acteurs

La présence est précisément une qualité discrète qui émane de l'âme, qui irradie... et qui impose. Le gens du métier, acteurs, auteurs même, attachent beaucoup plus d'importance aux qualités extérieures: autorité physique, voix, etc., mais le public subit très vite l'ascendant d'une présence réelle. L'acteur, quand il a conscience de sa présence, ose extérioriser ce qu'il sent et il le fera avec justesse, parce qu'il n'a pas besoin de se forcer, on le suit, on l'écoute.

Dullin dans (Féral, 1997, p. 48)

Josette Féral, critique et théoricienne du théâtre, retient, dans son livre *Mise en scène et Jeu de l'acteur* l'expression *l'énergie de l'acteur* et la définition qu'en a faite Eugenio Barba, dramaturge important du vingtième siècle. Cette définition nous a grandement inspirés dans notre façon d'aborder la distribution des rôles, puis dans notre façon de diriger le jeu des acteurs.

Eugenio Barba définit le terme « l'énergie de l'acteur ». Pour lui, le concept d'énergie doit être associé au biologique de l'artiste: « C'est un ensemble de tensions musculaires et nerveuses. » C'est une activité qui « se manifeste par une vague complexe et simultanée de variations toniques. » Ce sont ces changements de tonicité de l'individu qui créent

le « corps en vie » de l'acteur et le rendent apte à dégager une qualité de jeu, une « préexpressivité » [...] (Féral, 1997, p. 45).

C'est pourquoi la distribution des personnages aux acteurs a été réalisée en fonction des indices que Pessoa nous a laissés sur ses hétéronymes et en fonction des trois degrés d'incarnation que nous voulions montrer sur scène. On voulait que la tonicité du jeu des acteurs puisse, au préalable, exprimer l'énergie inhérente à chacun des personnages. Pour ce faire, il fallait autant reconnaître d'un côté l'énergie que devrait dégager ceux-ci que, de l'autre, reconnaître l'énergie que dégageaient les potentiels acteurs qui se sont gentiment offerts pour nous accompagner. Autrement dit, nous avons cherché pour le personnage de Campos un acteur avec des habiletés plus corporelles; pour Caeiro, un acteur avec une énergie plus aérienne; pour Pessoa, un acteur avec un physique petit afin d'exagérer sa faiblesse psychologique; et finalement, pour Ofélia, une actrice avec une apparence à la fois innocente et sensuelle.

Les deux premières semaines de répétitions au mois d'août ont été consacrées à des premières lectures et à l'étude de l'œuvre de Pessoa. Le mois de septembre a été destiné à une première mise en place, ce qui a permis de laisser aux acteurs une grande ouverture quant aux propositions. C'est seulement à partir du mois d'octobre que nous avons précisé davantage le jeu des acteurs. Nous avons porté une attention particulière à la différence des voix entre les hétéronymes et Pessoa afin d'accentuer leur individualité dans l'essai scénique. Précisons un peu plus les caractéristiques, les qualités de mouvements et les voix recherchées pour chacun des comédiens:

Pessoa: Personnage angoissé, névrosé, fiévreux, insomniaque marqué par une subjectivité sentimentale à fleur de peau et par une voix fatiguée, « [...] il est le metteur en scène de cette absence, qui devient, à travers lui, plusieurs présences. » (Lopes, 1991, p. 8)

Campos: Présence corporelle plus prononcée, voix plus grave en utilisant les résonateurs de poitrine, mouvements plus ronds et précis, sensualité.

Caciro: Énergie plus aérienne, rythme plus lent, gravité du corps plus basse, les jambes sont toujours demi pliés, pas raides du tout, voix au palais relevé mais pas aiguë en utilisant les résonateurs de la tête.

Ofélia: Jeune fille, petite, maigre, douce, drôle, sensuelle, légère.

J'étais très petite et très mince, bien que mes bras et mes jambes fussent dodus (j'avais une allure assez drôle), et comme je ne me maquillais pas, je paraissais encore plus jeune que je ne l'étais en réalité. J'avais dix-neuf ans quand j'ai connu Fernando. Nous avons, par conséquent, une différence d'âge de douze ans. Il me trouvait pleine de drôlerie. Par tendresse, il m'appelait « bébé », « bébé tout petit », « petit bébé » [...] (Pessoa, 1989, p. 19)

Nous aurions voulu faire flotter Ofélia pour son entrée par la fenêtre. Cette qualité de mouvement pourrait amener une magie à l'essai scénique. En fonction de notre budget, nous avons opté pour une fenêtre un peu surélevée par rapport au plancher de la chambre afin de donner cette impression.

3.5 Le décor et les éclairages

Même si la scénographie et les éclairages n'étaient pas des composantes fondamentales de notre essai scénique, ils nous ont servi davantage à mettre en valeur le collage dramatique et le jeu de la matière. C'est avec l'aide de Claire Renaud (finissante du baccalauréat en art dramatique de l'ÉST, profil scénographie) que nous avons réalisé la conception du décor. La mise en espace du texte dramatique était primordiale car elle était partagée, d'une part, entre l'inaccessibilité de l'espace intérieur du poète et de ses hétéronymes et la réalité extérieure qu'il perçoit depuis la fenêtre de sa chambre. « La compréhension de ce lieu paradoxal où nous sommes à la fois dedans et dehors, de ce composé d'intérieur et d'extérieur nécessite un retour à l'avant-garde des années cinquante et à son espace métaphysique. » (Sarrazac, 1999, p. 69) Nous avons donc misé sur un jeu des sens visuel, auditif et olfactif des spectateurs afin de concrétiser ces deux espaces dramatiques.

D'abord, à propos de l'ambiance générale, nous avons voulu que le public se sente dans la tête d'un Pessoa isolé dans sa chambre, alors qu'y grouillent des idées qui ne veulent pas en sortir. Pour cela, nous avons décidé de créer une atmosphère intime. Nous avons donc choisi la plus petite salle disponible à l'ÉST. Comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac, cela correspond à une tendance générale dans le monde du théâtre « En apparence, nous assistons aujourd'hui à un rétrécissement de l'espace du drame. Les pièces nouvelles se déroulent le plus souvent dans un lieu confiné: appartement, chambre, bureau, espaces privés. [...] » (Sarrazac, 1999, p. 68). Un espace en angle appuyait l'impression que Pessoa était coincé, reclus dans son monde. Nous avons voulu intégrer le spectateur dans une pièce où il se sentirait lui-même oppressé par l'univers intime du poète, qui lui, face à ses angoisses, se trouve sans aucune issue autre que la fenêtre. Ceci accentuait la division de l'espace scénique des deux univers, à savoir l'univers intime du personnage (sa chambre) et la fenêtre d'où Pessoa peut percevoir la réalité extérieure et constitue donc son seul échappatoire à son univers intime.

Concernant la fenêtre, lien entre l'extérieur et l'intérieur de la chambre, elle était composée d'un simple cadre et surélevée par rapport au plancher de la chambre de Pessoa. La vitre était composée d'un tulle blanc, qui permettait plusieurs jeux visuels grâce à l'éclairage (transparent, opaque ou laiteux selon la lumière). Il a été ainsi possible de jouer derrière cette fenêtre avec des silhouettes au début de la pièce afin de signaler l'existence d'Ofélia dans les songes de Pessoa. En arrière-plan, nous avons également utilisé un tissu blanc qui nous autorisait à jouer avec la profondeur de la scène en plus de situer la lumière du bureau de tabac hors scène. Les croquis et les photos du décor se trouvent à l'appendice C.

La conception d'éclairage a été faite à l'aide de Cédric Delorme Bouchard (étudiant à la maîtrise de l'ÉST). L'éclairage représentait un outil de plus pour concrétiser les deux espaces dramatiques: l'extérieur et l'intérieur de la chambre. Nous avons encore là cherché à donner l'impression au public de faire partie intégrante de cet espace. Pour ce faire, nous avons choisi de suspendre des ampoules, similaires à celle que l'on retrouvait sur le bureau de Pessoa, au-dessus

des têtes des spectateurs. Ces dernières réagissaient de la même façon que l'ampoule au-dessus du bureau de Pessoa. Par exemple, chaque fois qu'il y avait une panne d'électricité dans la chambre de Pessoa, les ampoules du public clignotaient et s'éteignaient aussi.

Dans les correspondances de Pessoa à Ofélia en 1920, on découvre que le Portugal était en crise et que les employés de l'électricité coupaient ponctuellement le courant. « Le pays était en crise depuis le début de l'année. Le gouvernement avait gelé les salaires et les promotions des fonctionnaires, provoquant une vague de grèves. Les employés de l'électricité coupaient le courant. » (Queiroz, 1991, p. 19). Nous avons utilisé le manque d'électricité comme un prétexte aux apparitions et disparitions des hétéronymes sur scène, ainsi que des suspensions dans le temps, pour illustrer l'intensité des réflexions de Pessoa. Chaque fois que le poète délirait, une panne d'électricité se déclarait, et au moment où il retournait à la réalité la lumière revenait, comme si il y avait des *black-out* dans sa tête.

En ce qui a trait à l'ambiance générale, nous avons reproduit un éclairage nocturne – l'histoire se déroulant en soirée. Cette lumière bleutée faisait allusion à la réalité extérieure qui envahissait la chambre jusqu'aux gradins où se trouvait le public. Lorsque Pessoa s'enfonçait dans sa réalité intérieure, l'éclairage changeait de teinte brusquement. Par exemple, dans la première scène, le délire de Pessoa le mène à halluciner la silhouette d'Ofélia à la fenêtre. Pendant cette hallucination, nous avons utilisé une lumière très chaude de couleur rose fuchsia. Celle-ci représentait le caractère enfantin de la relation amoureuse qu'entretenait Pessoa et Ofélia, mais aussi un désir prémonitoire annonçant la scène du chocolat, scène durant laquelle le poète fait référence aux culottes roses. Cette idée nous est venue par un commentaire anecdotique d'Ofélia dans l'introduction du livre *Lettres à la fiancée* :

Un jour il m'envoya un petit mot qui disait: « Mon amour est tout petit, il porte des culottes roses. » Je lus cela indignée. Quand nous partîmes, je lui dis, fâchée: « Fernando, comment le sais-tu, si je porte ou non des culottes roses, tu ne les as jamais vues... » [...] Il me répondit en riant : « Ne te fâche pas, bébé, c'est que tous les bébés filles portent des culottes

roses. » (Pessoa, 1989, p. 24)

Dans la scène de l'opium, nous avons utilisé des teintes de mauve et de vert, deux couleurs plutôt dérangeantes pour l'œil et très peu utilisées ensemble au théâtre. Elles illustraient l'engourdissement provoqué par l'usage de la drogue. Également, nous nous sommes servis d'un éclairage orangé apparaissant derrière l'alcôve. L'utilisation de cette lumière orangée, additionnée à la fumée, visait à donner l'impression d'un malaise physique presque brûlant, tout en faisant allusion à l'ambiance tamisée d'un salon d'opium. Par ailleurs, la fumée représente aussi une sensation vaporeuse liée à nos explorations des états de la matière. Elle était employée afin de donner un caractère mystérieux à l'essai scénique, faisant également référence au bureau de tabac et aux quatre-vingts cigarettes que Pessoa fumait chaque jour (Pessoa, 2004, p. 10). Elle se voulait aussi la représentation métaphorique de la pensée qui s'évaporait dans le brouillard métaphysique de Pessoa.

En ce qui concerne la scène du chocolat, nous avons opté pour un éclairage rouge, ce qui nous a permis d'évoquer le désir charnel et la sensualité du triangle amoureux (Campos, Ofélia, Pessoa). Pour mettre le chocolat en évidence, nous avons placé une lumière rouge en douche au-dessus de celui-ci. Cette lumière devenait blanche au fur et à mesure, pour signaler la chaleur qui fait fondre cette matière. Nous avons placé également, dans les latéraux du plateau, deux éclairages rougeâtres avec l'objectif d'ouvrir la scène et d'éclairer le chemin de Campos avec son chariot.

Quant à lumière du bureau de tabac, nous aurions voulu avoir une vraie enseigne lumineuse. Mais, finalement, après quelques tests, nous avons opté par une simple lampe placée derrière le tissu blanc. Ce petit point lumineux nous a permis de traiter la lumière du bureau de tabac de façon plus poétique, car elle laissait une liberté d'interprétation aux spectateurs quant à la nature de la réalité extérieure.

3.6 Musique et son

La conception sonore a été réalisée à l'aide de Lynn Katrine Richard (étudiante à la maîtrise de l'ÉST). Tout comme le décor et les éclairages, le son nous a permis de varier l'atmosphère de la pièce entre réalité et songe, entre animé et inanimé. En ce qui concerne la réalité qui a cours à l'extérieur de la chambre, nous avons eu recours aux sons ambiants d'une rue passante. Nous avons aussi reproduit des aboiements de chiens à cause d'une anecdote biographique sur l'écrivain portugais : « Fernando Pessoa était très superstitieux, surtout s'agissant des chiens qui pleurent. Il disait que, lorsqu'il rentrait chez lui, les chiens pleuraient sur son passage et que cela signifiait que quelque chose en lui les faisait pleurer. » (Pessoa, 1989, p. 14).

À partir d'une répartition du son en 360°, nous avons voulu donner l'impression au spectateur qu'il faisait partie intégrante de l'appartement de Pessoa. Cela nous a permis également de matérialiser la présence des hétéronymes partout dans la salle en créant un lien important avec l'esprit troublé de Pessoa. Pour le personnage de Caeiro, nous avons enregistré avec des effets d'échos le son de ses cartes (dans la scène du tarot), et quelques-unes de ses répliques dans la scène de l'opium, pour élever sa voix de sage maître.

Dans la scène de la forêt de l'absence, il était fondamental de souligner l'expérience onirique que vivait le poète. C'était le moment où Pessoa prenait conscience de tout ce qu'il était et il comprenait davantage l'aspect désincarné de la relation imaginaire qu'il entretenait avec Ofélia. C'est ainsi que nous avons choisi d'enregistrer la voix d'Ofélia répétant « Fernando, Fernandinho » et quelques rires, comme si cette voix dominait son univers intime et contribuait à son délire. Aussi nous avons décidé d'amplifier sur scène certaines répliques des hétéronymes. Ce jeu sonore visait essentiellement à marquer les voix multiples qui traversaient son esprit, tout en insistant sur l'utilisation des oxymores propres au langage pessoen. À la fin de l'essai scénique, lorsque Pessoa réussit enfin à terminer sa lettre à Ofélia, le bruit strident de sa machine à écrire résonnait partout

dans la salle. Ce bruit précédait la pensée de Pessoa afin de donner l'impression que le poète ne pouvait maîtriser parfaitement l'entièreté de ses actions.

La musique avait une grande importance dans cet essai scénique, car elle instaurait des ambiances tout en évoquant des sensations. Nos choix musicaux ont été intégrés en fonction de nos besoins en salle de répétition. L'essai scénique commençait avec la musique *Shika no Tône* (composition japonaise du XVIII^e siècle) jouée au shakuhachi par Teruhisa Fukuda. À l'époque, elle était utilisée dans les cérémonies zen bouddhistes. Nous l'avons choisie afin d'ajouter à l'atmosphère de suspense et de mystère.

Pour la scène de l'opium nous avons superposé, à l'aide de Francis Lalancette, cette *Shika no Tône* et la pièce expérimentale *Mosaic* d'Edward Artemiev. Le mélange de la flûte en bois avec des sons de l'espace cherchait à donner une sensation d'engourdissement et de soulagement provoqué par l'usage de la drogue.

Chocolat Jesus de Tom Waits est une chanson lente, sensuelle, et faisant directement référence au chocolat. Mais puisque cette pièce est moderne, nous l'avons traitée avec un effet de gramophone, en plus d'y insérer des bruits de mastication d'Ofélia. Au fur et à mesure qu'elle mangeait le chocolat, les bruits de mastication devenaient plus fort que la musique, ce qui visait à souligner la gourmandise et la folie de Pessoa, en plus de constituer une référence à la respiration saccadée de l'acte sexuel.

En ce qui concerne la scène du tarot, nous avons opté pour une composition avec peu d'instruments et d'accords. En ce sens, nous avons choisi des sons provenant du didgeridoo, qui pouvaient participer à l'ambiance mystique installée par le jeu divinatoire. Finalement, pour clore le spectacle, nous avons choisi de faire jouer la chanson *Os Argonautas*, tirée d'un poème de Pessoa et composé par le chanteur brésilien Caetano Veloso. La chanson raconte l'histoire d'un bateau. Le point marquant de la poésie consiste en un jeu de mots en portugais entre le verbe *precisar*, qui signifie falloir, et l'adjectif *preciso*, qui signifie précis. Le poème de Pessoa joue avec l'angoisse existentielle du poète en laissant entendre que

naviguer est chose essentielle et nécessairement précise, alors que la vie n'est pas essentielle et ne requiert pas de précision.

3.7 Les costumes et les objets scéniques

La conception des costumes a été réalisée à l'aide de Gabrielle Martel-Brassard (étudiante au baccalauréat en art dramatique de L'ÉST, profil scénographie). Ensemble, nous avons cherché à identifier les caractéristiques fondamentales de chaque personnage en rapport avec les costumes. Les croquis de ceux-ci se trouvent à l'appendice D.

En ce qui a trait au personnage de Fernando Pessoa, poète portugais qui ne dort plus depuis quatre nuits, faisant plusieurs cauchemars jusqu'à halluciner, nous avons utilisé une chemise beige fripée, un pantalon sobre mais un peu sale et trop long pour sa taille ainsi que des chaussettes beiges. Son costume a des couleurs ternes, ses cheveux sont ébouriffés, il porte des lunettes et a des cernes profondes.

Pour le personnage d'Alberto Caeiro, celui qui vient de la campagne, le gardeur de troupeaux par excellence, nous avons choisi un pantalon taille haute en étoffe naturelle, c'est-à-dire en laine, avec des teintes terreuses, soit le gris, un chandail de travailleur patiné dans la terre afin que soit souligné son travail forçant, ainsi que des bretelles et des chaussettes beiges. Dans la scène de l'opium, il avait également un bâton en bois, image du pèlerin.

Quant à Álvaro de Campos, l'ingénieur figure de la décadence et de l'avant-gardisme, homme impeccable et un peu snob (Tabucchi, 1998, p. 111-113), nous avons opté pour une chemise beige, un gilet noir ouvert avec un monocle dans la poche, un pantalon noir et un chapeau noir (utilisé seulement dans la scène de l'opium). Comme les autres personnages masculins, Campos porte aussi des chaussettes beiges.

Pour ce qui est d'Ofélia, jeune fille aux allures prudes, quoique sensuelle et

désirable dans les rêves de Pessoa, nous avons choisi une robe longue de couleur rouge pourvue de dentelle sur les manches, et d'un tissu partiellement transparent au niveau des jambes qui laisse voir ses formes. Mentionnons aussi la culotte rose pour la scène de danse dans la fenêtre. Nous avons donc voulu insister sur le côté charnel et séduisant du personnage. Aussi, lorsqu'elle apparaît par la fenêtre, elle porte un manteau blanc pour faire un lien avec la réalité déformée par Pessoa.

En ce qui concerne les objets scéniques, nous avons compté sur l'aide de Gwenaëlle L'Heureux-Devinat (étudiante au baccalauréat en art dramatique de L'ÉST, profil scénographie). Nous avons utilisé des cigarettes électroniques en format des vrais cigarettes, une pipe électronique pour le personnage de Campos, deux cendriers en verre qui était placée sur la commode à côté du lit de Pessoa et sur son bureau, une ancienne lampe de table, une valise où Pessoa rangeait ses lettres et un chariot en bois pour apporter le chocolat sur scène.

Gwenaëlle a réussi à construire une pipe à opium avec du bambou. Elle a créé un mécanisme où l'on pouvait cacher une cigarette électronique à l'intérieur du bambou. C'est grâce à ce mécanisme que nous avons pu faire sortir de la fumée de la pipe à opium. Finalement, il y avait quelques feuilles par terre qui représentaient les lettres que Pessoa échouait à écrire. Ces feuilles contenaient effectivement des extraits de sa lettre à Ofélia.

CONCLUSION

Le Bureau de tabac est considéré comme « l'une des plus mémorables introspections poétiques jamais écrites » (Boisclair, 2014, p. 76). Par son importance dans l'œuvre de l'auteur, par le sujet traité ainsi que par sa forme et sa structure, elle constitue le modèle parfait de l'œuvre à laquelle aspirait Pessoa quand il a imaginé sa théorie esthétique *sensationniste* aussi appelée métaphysique des sensations. En réalisant un essai scénique à partir de ce poème, le défi était double. S'il fallait d'abord parvenir à rendre sur scène une introspection par nature intime, et donc en déceler les qualités théâtrales, il ne fallait surtout pas, en contrepartie, perdre les qualités intrinsèques de la poésie, à savoir la nature sensationniste de celle-ci.

La métaphysique des sensations est caractérisée, autant au plan du contenu qu'au plan de la forme, par les tensions irréconciliables présentes dans l'âme humaine. Elle met en évidence l'angoisse existentielle propre à cette dernière par la multiplication des sensations. En conformité avec cette théorie, l'hétéronymie chez Pessoa cherche à exprimer une conception polyphonique de l'âme (Tabucchi, 1998, p. 20). Nous avons voulu transposer ce théâtre vivant sur scène en faisant incarner les contradictions intimes de Pessoa, qui constituent la trame narrative du *Bureau de tabac*, par deux de ses principaux hétéronymes, Caeiro et Campos, et par son orthonyme. Notre essai scénique place l'action du poème dans la tête de Pessoa, d'où émerge les deux hétéronymes. Ofélia, que Campos semble évoquer dans le poème en tant que fillette qui mange malproprement du chocolat, représente quant à elle la réalité extérieure qui cause tant de tourments à Pessoa.

À l'extérieur de la réflexion théorique, nous avons identifié trois moments décisifs dans le cadre du processus de création. D'abord, le collage de textes a nécessité de bien cerner les personnages choisis, ce qui a facilité plus tard la direction des comédiens. De ceux-ci, il a fallu rechercher une densité de présence capable de rendre justice à l'intensité de l'introspection pessoenne. Afin d'illustrer cette dernière, une approche phénoménologique du texte dramaturgique nous a permis de développer un discours scénique sensoriel, multipliant les sensations provoquées par la dimension mentale et intime du sujet. Les qualités poétiques, rythmiques de la dramaturgie ont alors pu être mises en valeur par les acteurs. Selon nous, cette poésie possédait un grand potentiel dramatique car elle est développée avec des images interactives:

The poem is developed with iterative images. As these repetitive images recur in each stanza they retain their previous meaning while the again new meaning; in the final stanza they reflect all of the meanings attached to them throughout the poem. (Smilack, 1973, p. 115)

Ensuite, de la même façon, les expérimentations ont visé à respecter les principes de la métaphysique des sensations. Les sentiments de sensualité et de dégoût propres au collage de texte ont pu être amplifiés grâce à ces expérimentations qui ont surtout pris la forme d'une réflexion esthétique sur l'état de la matière, en particulier du chocolat. Enfin, le travail avec les concepteurs nous a permis d'accroître le sentiment d'angoisse existentielle par la petitesse de l'appartement et de la salle de spectacle, par la lumière visible de la fenêtre, par une musique vaporeuse et des costumes adaptés. Le travail des concepteurs visait entre autres à ce que le public se sente à l'intérieur même de l'appartement de Pessoa, ou plus précisément à l'intérieur même de sa tête, à vivre les tourments difficiles qu'il s'imposait.

Dans le cadre du travail dramaturgique, nous avons intégré des extraits de l'œuvre de Pessoa qui pouvaient accentuer sur scène la densité de la pensée afin que l'angoisse existentielle au centre du poème puisse être incarnée par les acteurs. Contrairement au cogito de Descartes, l'esthétique du *sensationnisme* proposée par Campos interprète autrement le processus de la pensée : « Descartes defined

his existence and negated his nothingness through the process of thought; this character ignores the process of thinking and clings to its result - thought. » (Smilack, 1973, p. 117) C'était donc par le recours aux sensations que la pensée intime de Campos a dû être évoquée. Nous avons alors concentré le travail scénique sur deux aspects. En premier lieu, le parcours de Campos, autant dans l'espace physique (ses déplacements dans sa chambre) que dans les cheminements de sa pensée (sur le plan métaphysique), nous ont mené à développer sur scène une quatrième dimension, soit l'espace mental. En second lieu, nous avons exploré et accentué physiquement les oppositions contenues dans le texte original (réel et fictif, intérieur et extérieur, physique et psychique, matériel et immatériel, concret et intangible, fermeture et ouverture, intrusion et évasion, etc.).

En respectant l'esthétique du sensationnisme, nous avons cherché à monter et à montrer un discours scénique sensoriel (surtout visuel, sonore et olfactif). De l'autre côté, afin de mettre en valeur l'aspect lyrique de l'œuvre, nous avons cherché à jouer poétiquement avec le discours scénique. À travers cette apparente opposition, nous avons transformé les questionnements métaphysiques du poète en matière, en physique. Et c'est aussi à partir de ces questionnements que nous nous sommes retournées vers une performativité, d'où peut jaillir à travers le corps une expression subjective. « L'intérêt pour la corporéité a d'abord pris racine dans la psychanalyse où l'inconscient se révèle à travers le corps. Puis la phénoménologie de Husserl a pensé le corps comme origine de toute signification, d'où émerge la subjectivité » (Bourassa, 2013, p. 131). *Le Bureau de tabac* veut exprimer le caractère dramatique de la vie de Campos. Or, d'après une approche phénoménologique du sensationnisme, l'angoisse existentielle de ce dernier avait pour base son corps, et plus précisément ses sensations. C'est ainsi que nous avons voulu raconter concrètement cette poésie, sur scène, par des jaillissements de sensations, directement liées au corps, comme expression réelle du questionnement métaphysique et intérieur de Pessoa.

APPENDICE A

ADAPTATION DU BUREAU DE TABAC - ÁLVARO DE CAMPOS (1928)

PERSONNAGES:

Fernando Pessoa

Álvaro de Campos

Alberto Caeiro

Ofélia, la fille de la blanchisseuse

Noir. En bruit de fond, on entend des chiens aboyer. Au loin, la lumière du Bureau de Tabac clignote.

Soudainement, la lumière se fait sur Fernando Pessoa. Il se lève et va écrire une lettre.

PESSOA : Il est environ 4 heures du matin et, bien que mon corps entièrement endolori ait besoin de repos, je viens de renoncer définitivement à dormir. Il y a trois nuits que cela m'arrive mais cette nuit est l'une des plus horribles que j'ai connue dans ma vie. Tu ne peux pas t'en rendre compte, heureusement pour toi. Ce qui me faisait perdre le sommeil, ce n'était pas seulement la migraine, et la stupide nécessité de cracher toutes les deux minutes. C'est que, sans avoir de la fièvre, je délirais, je me sentais devenir fou, j'avais envie de crier, de crier fort

mille choses disparates.

Tu vois, dans quel état d'esprit je vis ces jours-ci?

Je suis complètement seul - on peut le dire: car les gens de cette maison, qui me traitent par ailleurs très bien, sont excessivement polis; ils m'apportent du bouillon, du lait et des médicaments: ils me tiennent compagnie...

La lumière s'éteint quelques instants. Soudainement, Álvaro de Campos et Alberto Caeiro apparaissent dans la chambre.

CAMPOS: À qui parles-tu?

PESSOA: Ça ne regarde que moi.. moi qui ne suis rien.

CAMPOS: C'est vrai que tu ne seras jamais rien.

Tu ne peux vouloir être quoi que ce soit.

CAEIRO: Ne dit pas cela! tu portes en toi tous les rêves du monde.

PESSOA: Mais maître... j'ai toujours agi de l'intérieur... Je n'ai jamais même touché la vie... J'ai toujours esquissé un geste, qui se terminait en rêve. Une épée pèse plus que la simple idée d'une épée. J'ai été à la tête de grandes armées, gagné de grandes batailles et joui de grandes pertes. Tout en dedans de moi.

CAMPOS: Dans tous les asiles il y a tant de fous possédés par tant de certitudes !

Moi, qui n'ai point de certitude, suis-je plus assuré, le suis-je moins ?

Non, même pas de ma personne...

Est-ce vrai que tu aimais te promener seul dans les corridors hantés et que souvent, tu allais avec ta petite copine au fond du palais?

PESSOA: Je n'ai jamais eu de petite copine. Je n'ai jamais su comment aimer. Même dans mes rêves...

CAMPOS (à Caeiro): Et toi, tu ne dis rien?

CAEIRO : Il y a beaucoup de métaphysique quand on ne pense à rien.

Ce que je pense du monde?

Je n'ai aucune idée de ce que je pense du monde!

Si j'étais malade, je penserais peut-être à cela.

Quelle idée ai-je des choses?

Quelle opinion ai-je des causes et des effets?

Qu'ai-je pensé à propos de Dieu, de l'âme

et de la création du monde?

Je ne sais pas. Pour moi, penser à ça c'est comme fermer les yeux

et ne pas penser. C'est comme fermer les rideaux

de ma fenêtre (alors qu'il n'y a pas de rideaux).

Le mystère des choses? Aucune idée de ce qu'est le mystère!

L'unique mystère c'est qu'il y a des gens qui pensent au mystère.

CAMPOS: Et si l'on savait ce qu'est le mystère, que saurait-on de plus?

Il se lève et va à la fenêtre.

Fenêtre de ma chambre,

de ma chambre dans la fourmilière humaine unité ignorée vous donnez sur le
mystère d'une rue au va-et-vient continu.

Sur une rue inaccessible à toutes les pensées,

réelle, impossiblement réelle, précise, inconnaissablement précise.

Pessoa le rejoint à la fenêtre et regarde le bureau de tabac.

PESSOA: Moi. Je suis aujourd'hui partagé entre la loyauté que je dois

au Bureau de Tabac d'en face, en tant que chose extérieurement réelle

et la sensation que tout est songe, en tant que chose réelle vue du dedans.

CAEIRO: Combien d'aspirations hautes, lucides et nobles -
 oui, authentiquement hautes, lucides et nobles -
 et, qui sait peut-être réalisables...
 qui ne verront jamais la lumière du soleil réel
 et qui tomberont dans l'oreille des sourds ?

PESSOA (à Campos) : Ne reste pas à la fenêtre.

CAMPOS (*s'éloignant de la fenêtre*) : Je quitte la fenêtre, je m'assieds sur une chaise. À quoi penser ?

Bien qu'il ait une panne d'électricité, Pessoa poursuit l'écriture de sa lettre.

PESSOA : Il est environ 4 heures du matin et, bien que mon corps entièrement endolori ait besoin de repos, je viens de renoncer définitivement à dormir.

CAMPOS, en imitant Pessoa : Il y a trois nuits que cela m'arrive mais cette nuit est l'une des plus horribles que j'ai connue dans ma vie. Tu ne peux pas t'en rendre compte, heureusement pour toi.

Ofélia, la fille de la blanchisseuse cogne à la fenêtre. Pessoa sursaute, mais continue à écrire.

Ce qui me faisait perdre le sommeil, ce n'était pas seulement la migraine, et la stupide nécessité de cracher toutes les deux minutes.

Ofélia, cogne à nouveau.

C'est que, sans avoir de la fièvre, je délirais, (*Ofélia, cogne sans cesse*) je me sentais devenir fou, j'avais envie de crier, de crier fort mille choses disparates.

Campos arrive pour ouvrir la fenêtre.

OFELIA: Bonjour.

CAMPOS: Bonjour Madame Ofélia Queiroz,

Un individu abject et misérable appelé Fernando Pessoa, cher et tout particulier ami à moi, m'a chargé de communiquer à Votre Excellence - étant donné que son état mental l'empêche de communiquer quoi que ce soit y compris à un pois desséché (prototype de l'obéissance et de la discipline) - que Votre Excellence est interdite de penser à l'individu en question. Votre Excellence est aussi priée de passer le balai, laver nos vêtements et ranger les chemises qui sont sur l'étagère.

Votre récompense sera, si vous le méritez, des chocolats à la fin de la journée.

Pour ma part, en qualité d'ami sincère et intime de ce criminel dont (moyennant grand sacrifice) je me charge de transmettre le message, je conseillerais à Votre Excellence de saisir l'image mentale que vous auriez par hasard construite de l'individu en question et de la jeter dans l'évier.

OFELIA: Je déteste cet Álvaro de Campos. Je n'aime que Fernando Pessoa.

PESSOA: Je ne vois pas pourquoi, lui, il t'aime beaucoup.

Bébé méchant! Tu as aujourd'hui de ton côté, mon vieil ami Álvaro de Campos, qui en général est contre toi. Réjouis-toi! Ne vaut la peine que ce qui s'obtient par l'effort.

OFÉLIA (à Caeiro) : Franchement, je méritais d'être mieux traité par le destin que je ne le suis- par le destin et par les gens. (À Pessoa) Je vais être honnête avec vous, je crains trop souvent que vos transports amoureux soient de courte durée, qu'un jour vous en ayez assez et m'abandonniez, après que je vous eusse prouvé que mon amour est sincère. Et dites-moi, mon petit amour chéri, ne pensez-vous pas que j'ai raison de penser ce que je pense? Obtiendrai-je de vous la récompense que je désire? Je crains de ne pas l'obtenir, puisque vous n'en avez jamais parlé; si j'avais l'entière certitude que jamais je ne l'obtiendrais, je vous jure, mon Fernandinho, que j'aimerais mieux me séparer de vous pour toujours, même au prix d'un très grand sacrifice.

CAEIRO : Fernando Pessoa ressent les choses mais ne bouge pas, même à

l'intérieur.

Campos éclate de rire au même moment où la lumière se tamise et qu'Ofélia, disparaît. Puis, Campos allume sa pipe à opium. Un nuage de fumée envahit la chambre.

PESSOA: En fin de compte, qu'est-ce qui est vrai dans tout cela? Je commence à me méfier de tout et de tous.

CAEIRO: Ce que nous voyons des choses ce sont les choses.

Pourquoi verrions-nous une chose s'il en existait une autre?

Pourquoi donc voir et entendre serait-il un quiproquo,

Si voir et entendre sont voir et entendre?

L'essentiel est de savoir bien voir,

Savoir bien voir sans se mettre à penser,

Savoir bien voir lorsqu'on voit, et non penser lorsqu'on voit.

Ni voir lorsqu'on pense. Mais cela (pauvres de nous qui portons une âme habillée!).

Cela exige une étude approfondie,

Un apprentissage du désapprendre,

Et une séquestration dans la liberté de ce couvent-là.

N'est-ce pas?

PESSOA: J'ai envie depuis longtemps de vous parler de la nature de la crise psychique que je suis en train de traverser.

CAMPOS: Moi aussi. C'est pour ça que je prends de l'opium. C'est un remède.

Si, au moins, de l'extérieur, j'étais aussi intéressant que de l'intérieur! Ne rien faire, c'est ma perdition. Un inutile. Mais il convient tant de l'être !

CAEIRO: Pauvre Álvaro de Campos ! Ce qu'il faut, c'est être naturel et calme dans le bonheur ou dans le malheur. Sentir comme on regarde, penser comme on marche.

PESSOA: Tout sentir de toutes les manières... Mais qu'est-ce que sentir ?

CAMPOS: Sentir c'est créer. Sentir c'est penser sans idée. Sentir c'est comprendre. Penser c'est se tromper. Voir, entendre, sentir, goûter, palper – voici les seuls commandements de la loi de Dieu. Les sens sont divins. Rien n'existe en dehors de nos sensations. Affirmer, c'est se tromper de porte. Penser, c'est limiter. Raisonner, c'est exclure.

PESSOA: Je vous écoute parler, et soudain le mystère de l'univers me saisit. Je m'arrête, je tremble, j'hésite. Je voudrais ne plus rien sentir, me tuer, me cogner la tête contre le mur. Heureux l'homme capable de penser profondément, mais sentir si profondément est une malédiction...

Je suis parfois ahuri, épouvanté par mes pensées : je mesure quelle faible part de moi, est à moi... J'en arrive à penser que mon corps est habité par l'âme de quelques poètes disparus.

Mon maître, crois-tu en Dieu?

CAEIRO : Je ne crois pas en Dieu car je ne l'ai jamais vu.

S'il voulait que je croie en lui,

Sans doute viendrait-il me parler

Et entrerait-il chez moi par la porte

En me disant: Me voici!

Mais si Dieu est les fleurs et les arbres

Et les monts et le soleil et le clair de lune

Alors je crois en lui,

alors je crois en lui à toute heure,

Et ma vie est toute oraison et toute messe,

Et une communion par les yeux et par l'ouïe.

Mais si Dieu est les arbres et les fleurs

Et les montagnes et le clair de lune et le soleil,
 Pourquoi est-ce que je l'appelle Dieu?
 Je l'appelle fleurs et arbres et monts et soleil et
 clair de lune;
 Parce que, s'il s'est fait, afin que je le voie,
 Soleil et clair de lune et fleurs et arbres et
 monts,
 S'il m'apparaît comme étant arbres et monts
 Et clair de lune et soleil et fleurs,
 C'est qu'il veut que je le connaisse
 En tant qu'arbres et monts et fleurs et clair de
 lune et soleil.

Et c'est pourquoi je lui obéis
 (Que sais-je de plus de Dieu que Dieu de lui même?)
 Je lui obéis en vivant, spontanément,
 Comme un qui ouvre les yeux et voit,
 Et je l'appelle clair de lune et soleil et fleurs et arbres et monts
 Et je l'aime sans penser à lui,
 Et je le pense par l'oeil et par l'oreille
 Et je chemine avec lui à toute heure.

CAMPOS: Ha, Maître. Mon maître chéri!
 Cœur de mon corps intellectuel et entier!
 Vie de l'origine de mon inspiration!
 Mon maître est mon guide!
 Que nulle chose n'a blessé, fait souffrir, désorienté,
 Sûr comme un soleil donnant son jour involontairement,
 Naturel comme un jour qui montre tout,
 Mon maître, mon cœur n'a pas appris ta sérénité.
 Mon cœur n'a rien appris.

Mon cœur n'est rien.

Mon cœur est perdu.

Noir. Les hétéronymes disparaissent. Pessoa est seul avec Ofélia sur son lit.

PESSOA : Tu vois, dans quel état d'esprit je vis ces jours-ci?

Je suis complètement seul - on peut le dire: car les gens de cette maison, qui me traitent par ailleurs très bien, sont excessivement polis; ils m'apportent du bouillon, du lait et des médicaments: ils me tiennent compagnie. Mais à cette heure-ci de la nuit, j'ai l'impression d'être dans le désert; j'ai soif et je n'ai personne à qui demander à boire; dans l'isolement où je me trouve, je deviens à moitié fou.

OFÉLIA: Bébé méchant. As-tu fumé la pipe? Ne fume pas d'accord? Je suis triste et mécontente comme tu peux l'imaginer. Dites-moi à présent franchement, est-ce que je sais quelque chose de vous, Fernandinho? M'avez-vous déjà dit vos projets, ce que vous pensez faire de moi? Non, je ne sais rien, je sais seulement que je t'aime, rien d'autre, et ce n'est pas suffisant.

PESSOA: Bébé féroce, je suis triste et je suis fou et personne ne m'aime, et pourquoi m'aimerait-on? Mais j'aimerais vous embrasser sur la bouche avec exactitude et gourmandise et j'aimerais vous manger la bouche et manger les petits baisers qui y seraient cachés et m'appuyer sur votre épaule et glisser vers la tendresse des petits pigeons et vous demander pardon et le pardon de n'être que faire semblant et y revenir maintes fois et point final jusqu'à ce que ça recommence et c'est parce que la petite Ofélia aime un malfrat et un porc et un malotru et un individu aux naseaux de compteur à gaz et l'impression de ne pas être là mais dans l'évier de la maison d'à côté et, exactement, et enfin. Je suis un dément, je l'ai toujours été et c'est de naissance, comme on dit depuis que je suis né. Mais j'aimerais que le bébé soit une poupée à moi et je ferai comme un enfant, je la déshabillerais...

Mon amour est tout petit, il porte des culottes roses.

OFÉLIA: Fernando, comment le sais-tu, si je porte ou non des culottes roses, tu ne les as jamais vues!

PESSOA: Ne te fâche pas bébé, c'est parce que tous les bébés filles portent de culottes roses...

OFÉLIA: Qu'est-ce que tu as bien pu penser? D'autant que tu as un caractère à penser tout de suite des choses bizarres, et comme je le sais cela m'irrite encore plus.

Campos amène une statue de chocolat en train de fondre.

CAMPOS: Dis-toi bien qu'il n'est d'autre métaphysique que les chocolats, dis-toi bien que les religions toutes ensemble n'en apprennent pas plus que la confiserie.

Il tente de séduire Ofélia en dansant sur Choclat Jesus de Tom Waits. Dégouté, Pessoa se retire et observe de loin.

Campos agrippe Ofélia au moment où elle mange le chocolat puis la caresse.

CAMPOS : Mange, petite malpropre, mange ! Puissé-je manger du chocolat avec une égale authenticité !

Musique. Ofélia dévore le chocolat jusqu'à être complètement salie. Pessoa essaie de reprendre contrôle de ses pensées.

PESSOA : Ce qui me faisait perdre le sommeil, ce n'était pas seulement la migraine, et la stupide nécessité de cracher toutes les deux minutes. C'est que, sans avoir de la fièvre, je délirais, je me sentais devenir fou, j'avais envie de crier, de crier fort mille choses disparates. Tu vois, dans quel état d'esprit je vis ces jours-ci? Il est environ 4 heures du matin et, bien que mon corps entièrement endolori ait besoin de repos, je viens de renoncer définitivement à dormir. Mais à cette heure-ci de la nuit, j'ai l'impression d'être dans le désert; j'ai soif et je n'ai

personne à qui demander à boire; dans l'isolement où je me trouve, je deviens à moitié fou.

Campos mange également du chocolat.

CAMPOS, *en crachant du chocolat*: Terrible bébé. Je vous aime. Vous êtes un bonbon, une guêpe, du miel qui vient des abeilles et non des guêpes. Bébé fauve, j'aimerais vous embrasser à pleine bouche, avec exactitude et gourmandise et vous mordiller les lèvres afin de manger les baisers que vous y auriez cachés...

Campos et Ofélia s'embrassent.

PESSOA: Je ne peux m'empêcher d'haïr mes pensées, elles m'empêchent de finir quoi que ce soit ; une chose simple suscite dix mille pensées, et de ces dix mille pensées naissent dix mille associations d'idées, je n'ai pas de volonté pour les repousser ou les contenir. Elles passent en moi, ce ne sont pas mes pensées, mais plutôt des pensées qui me traversent. Je ne réfléchis pas, je rêve ; je ne suis pas inspiré, je délire.

OFELIA, *en remarquant la présence de Pessoa*: Je suis fâchée et j'ai amplement raison. MÉCHANT, MILLE FOIS MÉCHANT!! Aujourd'hui, ce n'est pas la petite Ofélia habituelle qui vous parle, c'est une personne très fâchée qui n'a qu'une envie, c'est de vous battre, de vous gronder, gronder, gronder, jusqu'à ce que vous demandiez pardon. On a l'habitude de contrarier la volonté des bébés pour bien les élever, n'est-ce pas? Et comme vous m'appelez bébé, je ne fais ni n'ai jamais ce que je veux, je ne fais et n'ai en général que ce que les autres veulent. Je ne devrais même pas vous parler. Si ce n'était précisément pour vous dire ça, je ne vous parlerais même pas.

Elle quitte par la fenêtre.

PESSOA: Je sais que je me suis réveillé, et que je dors encore. Mon corps ancien, broyé à force que je vive, me dit qu'il est très tôt encore... Je me sens très fébrile, de loin. Je me pèse à moi-même, je ne sais pourquoi...

Dans une torpeur lucide, pesamment incorporel, je stagne entre le sommeil et la veille dans un songe qui est une ombre de songe. Mon attention flotte entre deux mondes et voit aveuglément la profondeur d'une mer et la profondeur d'un ciel: et ces deux profondeurs s'interpénètrent, se mélangent, et je ne sais pas où je suis, ni ce que je suis en train de rêver.

Dans l'alcôve morbide et tiède, le petit jour du dehors n'est qu'un souffle de pénombre. Je suis entier un désordre tranquille...

Pessoa, perturbé, commence à entendre des voix et des bruits.

À quoi sert qu'un jour se lève?...

Dans une lenteur confuse, je m'apaise. Je m'engourdis. Je flotte dans l'air, entre veille et sommeil, et, avec moi au milieu, surgit une autre espèce de je ne sais quel ailleurs qui n'est pas celui-ci...

Sans effacer la réalité, ni cette tiède alcôve, surgit la réalité autre d'une forêt bizarre. Et elles coexistent toutes deux dans mon attention ligotée, comme deux fumées qui se mélangent.

Et quelle est cette femme qui avec moi revêt, à force de l'observer, l'apparence de cette forêt d'autre part?... J'ignore même vouloir le savoir...

L'alcôve imprécise est une vitre opaque à travers laquelle, par la connaissance que j'en aie, je vois ce paysage... et ce paysage, je le connais depuis longtemps, et depuis longtemps, avec cette femme que je ne connais pas, j'erre à travers une autre réalité, son irréalité à elle.

Notre vie n'avait pas de dedans. Nous étions dehors et autres. Nous ignorions tout de nous, comme là-bas, nous savions par une intuition qui assurément n'était pas nôtre, que ce monde meurtri où nous serions deux, s'il existait, se trouverait au-delà de la ligne extrême où les montagnes sont des souffles de forme, mais au-delà il n'y avait rien.

Notre vie était toute la vie... Notre amour était le parfum de l'amour... Nous vivions des heures impossibles, remplies d'être nous-mêmes... Et cela parce que nous savions, avec toute la chair de notre chair, que nous n'étions pas une réalité...

Nous étions impersonnels, vides de nous, n'importe quoi d'autre... Nous étions ce paysage estompé en conscience de soi-même...Et, de même qu'il était deux - réalité et illusion-, de même étions-nous obscurément deux, sans qu'aucun sache si l'autre n'était pas lui-même, si cet autre improbable pouvait exister...

Et quelle fraîche et heureuse horreur qu'il n'y ait là personne! Pas même nous, qui y marchions, y étions-nous... Parce que nous n'étions personne.

Nous n'étions même rien du tout... Nous n'avions pas ce qu'il faut de vie nécessaire à la Mort pour tuer.

Nous n'avions ni époque ni projet. Toute la finalité des choses et des êtres restait pour nous à la porte de ce paradis de l'absence.

C'est ainsi que nous mourûmes notre vie, tellement appliqués chacun de son côté à la mourir, que nous ne remarquâmes pas que nous étions seuls, que chacun de nous était une illusion de l'autre, et chacun, au-dedans de soi, le simple écho de son seul être...

Détrompons-nous de l'espoir, parce qu'il trahit, de l'amour, parce qu'il fatigue, de la vie, parce qu'elle lasse sans jamais satisfaire, et même de la mort, parce qu'elle nous apporte plus que l'on ne veut, et moins que l'on n'espère.

Détrompons-nous, ô Voilée, de notre propre ennui, parce qu'il vieillit de lui-même et n'ose pas être toute l'angoisse qu'il est.

Ne pleurons pas, ne haïssons pas, ne désirons pas...

Recouvrons, ô Silencieuse, avec un fin drap de lin, le profil rugueux et mort de notre imperfection....

Caeiro vient consoler Pessoa et le tire au tarot.

CAEIRO :

Quelle que soit la chose qui se trouve au centre du Monde,
Elle t'a donné le monde extérieur comme exemple de réalité,
Et quand tu dis: « cela est réel », même d'un sentiment,
Tu le vois malgré toi en un quelconque espace extérieur,
Tu le vois avec une vision quelconque hors de toi et à toi étranger.

Être réel, cela veut dire n'être pas au-dedans de toi.
De ma personne intérieure tu ne tiens aucune notion de réalité.
Tu sais que le monde existe, mais tu ne sais pas si tu existes.
Tu es plus certain de l'existence de ta maison blanche
Que de l'existence intérieure du maître de la maison blanche.
Tu crois en ton corps plus qu'en ton âme,
Parce que ton corps se présente au milieu de la réalité,
Pouvant être vu par d'autres,
Pouvant en toucher d'autres,
Pouvant s'asseoir et se tenir debout,
Mais ton âme, elle, ne peut être définie qu'en termes d'extériorité.
Elle existe pour toi- aux moments où tu trouves qu'elle existe effectivement-
Par emprunt à la réalité extérieure du Monde.

Si l'âme est plus réelle
Que le monde extérieur, ainsi que toi, philosophe, le dis,
Pourquoi donc le monde extérieur te fut-il donné comme type de réalité?
Si le fait pour toi de sentir
Est plus indubitable que l'existence de la chose que tu sens-
Pourquoi est-ce que tu sens
Et pourquoi cette chose surgit-elle indépendamment de toi

Sans avoir besoin de toi pour exister,
 Et toi toujours lié à toi-même, toujours personnel et intransmissible?
 Pourquoi est-ce que tu bouges avec les autres
 En ce monde qui est pour nous de compréhensions et de coïncidences,
 Si par hasard ce monde est erreur et c'est toi qui est indubitable?
 Si le monde est une erreur, c'est une erreur de tout le monde.
 Et chacun de nous est l'erreur de chacun de nous pris à part.
 Chose pour chose, le Monde est plus indubitable.
 Mais pourquoi est-ce que nous nous interrogeons, sinon parce que nous sommes
 tous malades?

PESSOA: Mon cœur est un seau qu'on a vidé. Quoi faire mon maître?

CAEIRO : Si tu viens à la fenêtre, tu verras la rue avec une absolue netteté.
 Comme je vois les magasins et les trottoirs, et les voitures qui passent. Comme je
 vois les êtres vivants et vêtus qui se croisent, je vois les chiens qui existent eux
 aussi.

PESSOA : J'ai fait de moi ce que je n'aurais su faire,
 et ce que de moi je pouvais faire je ne l'ai pas fait.
 Le domino que j'ai mis n'était pas le bon.
 On me connut vite pour qui je n'étais pas, et je n'ai pas démenti et j'ai perdu la
 face.
 Quand j'ai voulu ôter le masque,
 je l'avais collé au visage.
 Quand je l'ai ôté et me suis vu dans le miroir,
 J'avais déjà vieilli.
 J'étais ivre, je ne savais plus remettre le masque que je n'avais pas ôté.
 Je jetai le masque et dormis au vestiaire
 comme un chien toléré par la direction parce qu'il est inoffensif.

CAEIRO: Tu peux toujours écrire une autre histoire, afin de prouver que tu es sublime.

PESSOA : Essence musicale de mes vers inutiles,
 qui me donnera de te trouver comme chose par moi créée,
 sans rester éternellement face au Bureau de Tabac d'en face,
 foulant aux pieds la conscience d'exister, comme un tapis où s'empêtre un ivrogne.

CAEIRO : Regarde! Le patron du bureau de Tabac est arrivé à la porte! Il est avec
 qui? Ah, je le connais: c'est Estève.

PESSOA : Ce vieil Estève qui ne se pose jamais de question. Son rire et sa voix
 envahissent la rue. Étonnante vitalité, profonde humanité... Estève sans
 métaphysique.

CAEIRO : Comme mû par un instinct sublime, Estève s'est retourné et il nous a
 vu. Il nous a salué de la main, on a crié

PESSOA : « Salut Estève! »

Les deux envoient la main. Le patron du Bureau de Tabac sourit. Pessoa allume
 une cigarette.

J'allume cette cigarette en méditant de les écrire
 et je savoure dans la cigarette une libération de toutes les pensées.
 Je suis la fumée comme un itinéraire autonome,
 et je goûte, en un moment sensible et compétent,
 la libération en moi de tout le spéculatif
 et la conscience de ce que la métaphysique est l'effet d'un malaise passager.
 Ensuite je me renverse sur ma chaise
 et je continue à fumer.

CAEIRO : Tant que le destin te l'accordera, tu continueras à fumer.

PESSOA : Je vais essayer de me coucher mon maître.

Pessoa enlace Caeiro.

CAEIRO : Ces choses-là font souffrir, mais la douleur passe. Si même la vie qui

est tout, passe à la fin, comment ne passeraient pas l'amour et la douleur et toutes les autres choses qui ne sont que des moments de vie?

Caeiro part. La lumière se fait très faible. Pessoa se couche dans son fauteuil. Il se lève et va terminer sa lettre.

Il est environ 4 heures du matin et, bien que mon corps entièrement endolori ait besoin de repos, je viens de renoncer définitivement à dormir. Il y a trois nuits que cela m'arrive mais cette nuit est l'une des plus horribles que j'ai connue dans ma vie. Tu ne peux pas t'en rendre compte, heureusement pour toi. Ce qui me faisait perdre le sommeil, ce n'était pas seulement la migraine, et la stupide nécessité de cracher toutes les deux minutes. C'est que, sans avoir de la fièvre, je délirais, je me sentais devenir fou, j'avais envie de crier, de crier fort mille choses disparates.

Tu vois, dans quel état d'esprit je vis ces jours-ci?

Je suis complètement seul - on peut le dire: car les gens de cette maison, qui me traitent par ailleurs très bien, sont excessivement polis; ils m'apportent du bouillon, du lait et des médicaments: ils me tiennent compagnie. Mais à cette heure-ci de la nuit, j'ai l'impression d'être dans le désert; j'ai soif et je n'ai personne à qui demander à boire; dans l'isolement où je me trouve, je deviens à moitié fou.

Bébé féroce, je vous demande de ne pas agir comme les gens vulgaires, qui sont toujours mesquins; que vous ne détourniez pas votre visage en me voyant; que vous ne gardiez pas de moi un souvenir où entrerait de la rancœur. Restons, l'un devant l'autre, comme deux amis qui se sont un peu aimés, lorsqu'ils étaient enfants, et qui, bien qu'ils aient au cours de leurs vies d'adultes poursuivi d'autres chemins et d'autres amours, gardent toujours, dans un coin de leurs âmes, la mémoire profonde de leur amour ancien et inutile.

Car, cette histoire d'« autres amours » et d'« autres chemins » vous concerne, petite Ofélia, et non pas moi. Mon destin appartient à une autre Loi, dont la petite Ofélia ne soupçonne même pas l'existence, et il est de plus en plus soumis à

l'obéissance due à des Maîtres qui ne tolèrent ni ne pardonnent.

Il n'est pas nécessaire que vous compreniez cela.

Il suffit que vous me gardiez tendrement dans votre souvenir, comme moi, inaltérablement, je vous garderai dans le mien.

Il ramasse ses papiers, les dépose dans sa valise et retourne se coucher. Un temps. Il se relève et la pièce vide.

PESSOA : À qui parles-tu?

FIN

APPENDICE B

LES RÉFÉRENCES DU COLLAGE

DURÉE DU COLLAGE: 40 MINUTES

PAGE 1:

Lettre de Fernando Pessoa à Ofélia 19 mars 1920 (Pessoa, 1989, p. 42-43)

Durée: 10 lignes

Poésies d'Álvaro de Campos - *Le Bureau de tabac* (Pessoa, 1997, p. 204)

Durée: 4 lignes

PAGE 2:

Poésies d'Álvaro de Campos - *Le Bureau de tabac* (Pessoa, 1997, p. 206)

Durée: 5 lignes

Le gardeur de troupeaux – Chapitre V (Pessoa, 1997, p. 45)

Durée: 13 lignes

PAGE 3:

Poésies d'Álvaro de Campos - *Le Bureau de tabac* (Pessoa, 1997, p. 204-206)

Durée: 14 lignes

Lettre de Fernando Pessoa à Ofélia 19 mars 1920 (Pessoa, 1989, p. 43)

Durée: 8 lignes

PAGE 4:

Lettre d'Álvaro de Campos à Ofélia. (Pessoa, 1989, p.27, p. 115)

Durée: 10 lignes

Le « namoro » (Pessoa, 1989, p. 27)

Durée: 1 ligne

PAGE 5:

Lettre d'Ofélia à Pessoa (Queiroz, 2004, p. 9)

Durée: 8 lignes

Le gardeur de troupeaux – chapitre XXIV (Pessoa, 1997, p. 74)

Durée: 12 lignes

PAGE 6:

Opiarium (Pessoa, 2001, p. 17)

Durée: 10 lignes

Le gardeur de troupeaux (Pessoa, 1997, p. 47)

Durée: 15 lignes

PAGE 7:

Le gardeur de troupeaux (Pessoa, 1997, p.47, p. 48)

Durée: 18 lignes

PAGE 8:

Lettre de Fernando Pessoa à Ofélia 19 mars 1920 (Pessoa, 1989, p. 42-43)

Durée: 6 lignes

Lettre d'Ofélia à Pessoa (Queiroz, 2004, p. 9)

Durée: 4 lignes

Lettre de Fernando Pessoa à Ofélia 9 octobre 1929 (Pessoa, 1989, p. 123-124)

Durée: 11 lignes

Le « namoro » (Pessoa, 1989, p. 24)

Durée: 2 lignes

Lettre d'Ofélia à Pessoa (Queiroz, 2004, p. 82)

Durée: 2 lignes

PAGE 9:

Poésies d'Álvaro de Campos - *Le Bureau de tabac* (Pessoa, 1997, p. 207)

Durée: 3 lignes

Lettre de Fernando Pessoa à Ofélia 19 mars 1920 (Pessoa, 1989, p. 42-43)

Durée: 8 lignes

PAGE 10:

Lettre de Pessoa à Ofélia mars 1920 (Queiroz, 1991, p. 39)

Durée: 8 lignes

Dans la forêt de l'absence (Pessoa, 1998, p. 246)

Durée: 21 lignes

PAGE 11:

Dans la forêt de l'absence (Pessoa, 1998, p. 247, p. 249, p. 253-255)

Durée: 24 lignes

Le gardeur de troupeaux – chapitre XXIV (Pessoa, 1997, p. 138)

Durée: 5 lignes

PAGE 12:

Le gardeur de troupeaux – chapitre XXIV (Pessoa, 1997, p. 139)

Durée: 29 lignes

PAGE 13

Poésies d'Álvaro de Campos - *Le Bureau de tabac* (Pessoa, 1997, p. 207, p. 208-209, p. 211)

Durée: 25 lignes

PAGE 14

Poésies d'Álvaro de Campos - *Le Bureau de tabac* (Pessoa, 1997, p. 207-211)

Durée: 10 lignes

PAGE 15

Lettre de Fernando Pessoa à Ofélia 19 mars 1920 (Pessoa, 1989, p. 42-43)

Durée: 11 lignes

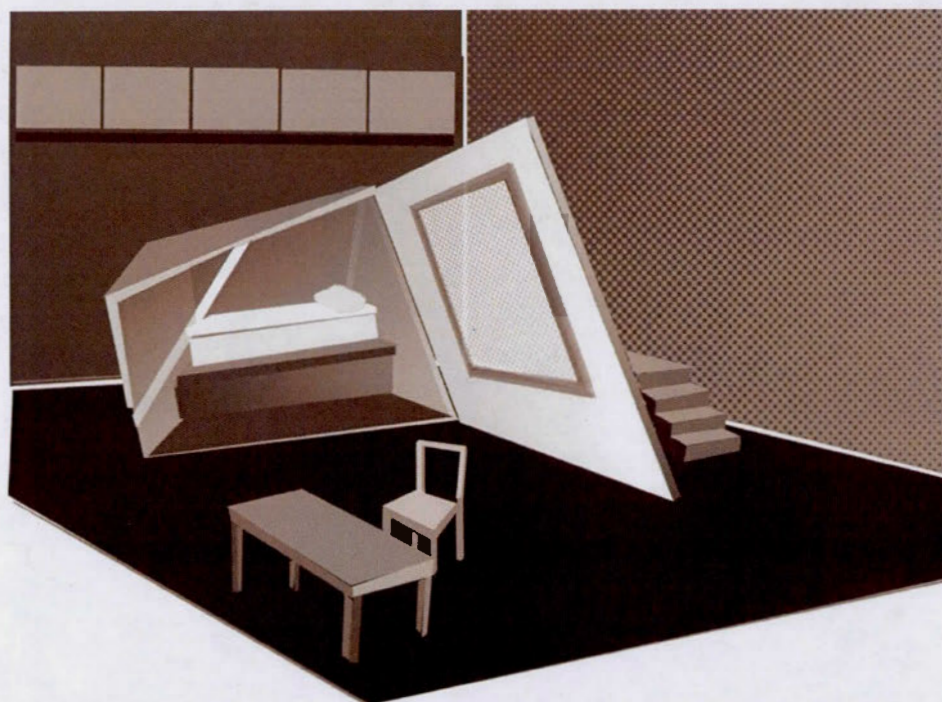
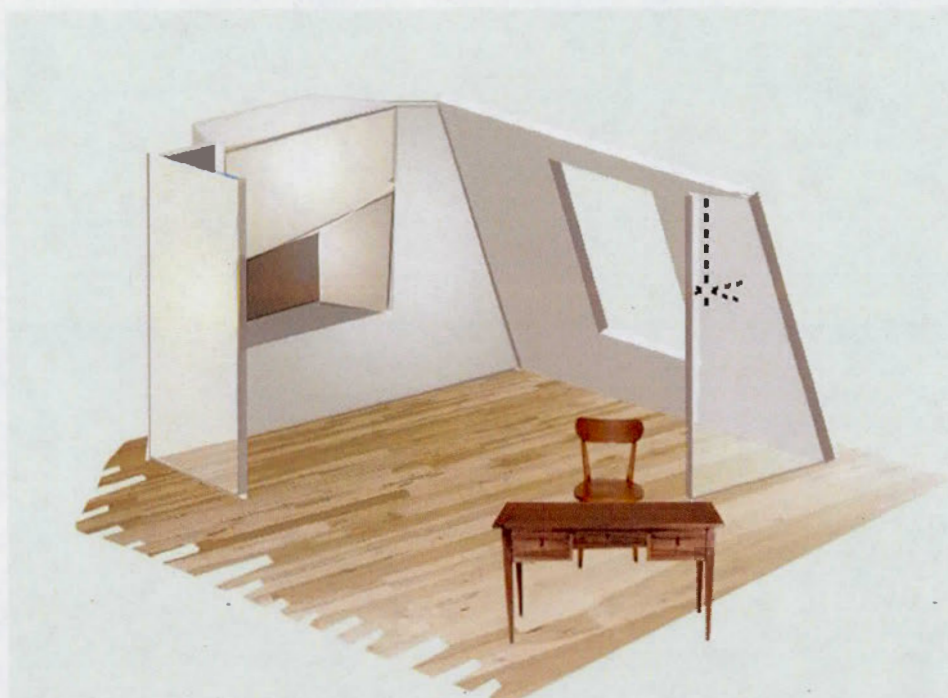
Lettre 63 (Queiroz, 2004, p. 166)

Durée: 13 lignes

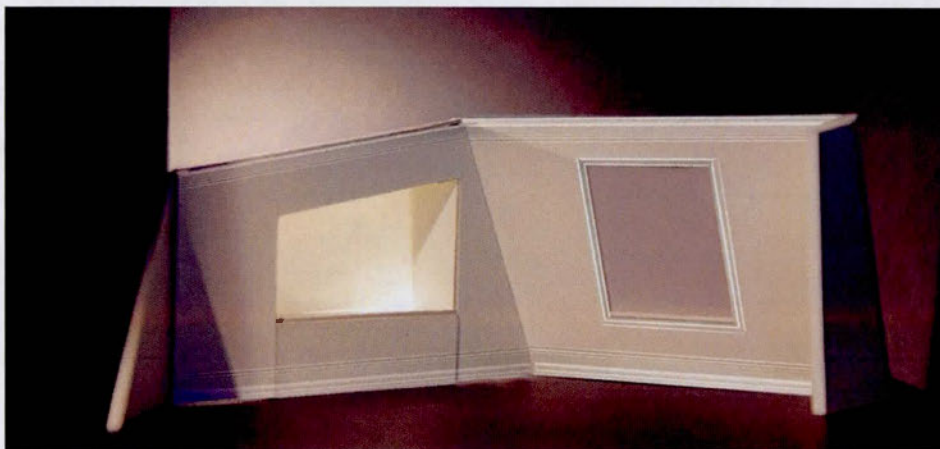
APPENDICE C

LE DÉCOR

Le croquis final du *Bureau de tabac*. Source : Claire Renaud.



La maquette finale du *Bureau de tabac*. Source : Claire Renaud.



Le décor final du *Bureau de Tabac*. Source : Claire Renaud.



APPENDICE D

LES COSTUMES



APPENDICE E

LE CORPS DU PROGRAMME DE L'ESSAI SCÉNIQUE

MOT DE LA METTEURE EN SCÈNE

Il paraît qu'on ne peut puiser notre inspiration qu'à même le monde dans lequel nous vivons. Notre imagination même serait nécessairement le fruit des expériences de la vie. À la base de ma recherche se trouve mon quotidien, celui d'une jeune Brésilienne, à l'enfance pas toujours reposante, qui remet constamment en question son choix d'avoir quitté son pays natal. Et ce qui est surprenant, c'est que mes réflexions refusent de se borner à la rigueur du climat québécois. Au fond, c'est la recherche de sens qui me hante. En décidant de quitter mon São Paulo natal, si grand par rapport à Montréal, j'ai voulu paradoxalement découvrir l'immensité du monde. J'ai suivi une intuition irrésistible, et j'ai choisi de vivre autre chose. Pourtant, je reste constamment aux prises avec cette angoisse existentielle, celle qui me rappelle sans cesse que c'est moi qui dois donner un sens à ma vie et, de ce fait même, à l'existence humaine. Et la première fois que cette quête m'a frappée de plein fouet, ce fut à la lecture du Bureau de tabac. Álvaro de Campos est parvenu à transformer en récit ce malaise de vivre, cette intuition métaphysique pleine de tension qui oppose « la loyauté que je dois » au monde extérieur « en tant que chose extérieurement réelle » à cette « sensation que tout est songe, en tant que chose réelle vue du dedans » (Pessoa, 1997, p. 205).

Le bureau de tabac met en évidence le conflit entre le délire que vit le personnage principal dans sa chambre, et la réalité sociale qui a cours à l'extérieur. Il fait la jonction aléatoire entre la réalité intime et personnelle de la conscience qui pense et du corps qui sent. La pensée transcende alors la réalité, l'aspect concret de la fenêtre, de la rue, du bureau de tabac. M'inspirant de ce poème, j'ai réalisé un collage dramatique avec des extraits de l'œuvre de Fernando Pessoa. Ce nouveau texte a pour but de rendre théâtrale la pensée intime du poète. Pour ce faire, j'ai choisi de travailler sur scène les différents états d'une matière comme moyen d'incarner les multiples pensées qui habitent Pessoa. Comme la voix du poète du Bureau de tabac est en elle-même traversée par différentes manières de concevoir le monde, le travail sur les différents états de la matière (solides, liquides ou

vaporeuses) permet de rendre la pensée de Pessoa visible dans ces différentes modulations. Ce qui est avant tout questionné, dans ce projet, c'est la densité de la pensée sur scène. Elle prendra, au travers des hétéronymes et de Pessoa lui-même, trois degrés d'incarnation dans le réel : la voix de l'orthonyme, la voix désincarne de son maître Caeiro, et la voix de Campos le poète des sensations.

Évoé !

Marina Sousa

ÉQUIPE

Directeur de recherche : Alain Fournier

Adaptation et mise en scène : Marina Sousa

Assistance à la mise en scène et régie : Valéry Drapeau

Distribution : Michel Bertrand, Camélie Boucher, Pierre-Raphaël Roux et Mickaël Tétrault-Ménard

Conseillère dramaturgique : Émilie Lessard-Malette

Direction de production : Marjolaine Morasse

Décor : Claire Renaud

Éclairages : Cédric Delorme Bouchard

Son : Lynn Katrine Richard

Costumes : Gabrielle Martel-Brassard

Accessoires : Gwenaëlle L'Heureux-Devinat

Technicien au son : Jonathan Cusson

Techniciennes à l'éclairage : Émilie Lamarche et Léonie Vernizeau

Assistant technicien à la production : Ricard Soler

FERNANDO PESSOA : LE MOI FICTIONNEL

« Je ne suis rien. Jamais je ne serai rien. Je ne puis vouloir être rien.
Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde. »
Álvaro de Campos, *Le bureau de tabac*, 1928

La première strophe du *Bureau de tabac*, poème signé sous le nom d'Álvaro de Campos, dévoile toute la complexité et la richesse du trouble identitaire de Fernando Pessoa. À vrai dire, le foisonnement de sa pensée paralysait parfois l'auteur né à Lisbonne en 1888. Toutefois, en 1914, lorsqu'il crée son premier hétéronyme, Alberto Caeiro, il écrit soudainement une multitude de poèmes. S'incarnant dans le personnage qu'il a inventé, Pessoa parvient à se concentrer sur une manière d'écrire, d'être et de concevoir le monde. C'est donc par le biais de l'écriture que Pessoa en viendra à se fabriquer un monde peuplé d'habitants imaginaires dont le territoire est sa personne. Pour ce faire, chacune de ses sensations et de ses pensées sera dispersée en un personnage différent, en un hétéronyme. En ce sens, toute l'œuvre de Pessoa témoigne de l'éclatement de son identité, mais également de toutes les possibilités de son être.

L'HÉTÉRONYMIE : L'ABONDANCE DES PENSÉES

« C'est sérieux tout ce que j'ai écrit sous les noms de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. En chacun d'eux j'ai mis une conception profonde de la vie, différente en chacun des trois mais chez tous gravement à l'importance mystérieuse du fait d'exister. » Fernando Pessoa cité par Armand Guilbert, 1960

En linguistique, un hétéronyme est une déclinaison lexicale d'un terme. Il faut donc distinguer l'hétéronyme du synonyme. Le sens d'un hétéronyme n'équivaut pas celui d'un autre. Le terme principal est donc ce qui les relie entre eux. Ce détour par la linguistique permet de saisir toute l'étendue de l'identité de Pessoa. En effet, lorsqu'il conçoit ses hétéronymes, il leur injecte beaucoup plus qu'une biographie. Ils incarnent une pensée philosophique duquel découlera une œuvre littéraire. Ils ne sont certainement pas que des pseudonymes qu'emprunterait Pessoa pour signer anonymement ses œuvres. Au contraire, via ses hétéronymes, il se distancie de lui-même. Il ignore les milliers de pensées qui jaillissent en lui. Conséquemment, pour saisir dans sa totalité celui qui a inventé une centaine d'hétéronymes, il faut prendre compte de tous ses écrits.

PESSOA DANS LA RÉALITÉ : L'EXEMPLE DE SA RELATION AVEC OFÉLIA QUEIROZ

« Ils ne se manifestent pas dans la vie courante, la vie extérieure et le contact avec les autres ; mais ils explosent à l'intérieur, et je les vis seul à seul avec moi-même. » Fernando Pessoa, Lettre à Casais Monteiro, 1935

La seule relation amoureuse qu'a eue Pessoa est celle qu'il a sporadiquement entretenue avec Ofélia Queiroz , qui était de douze ans sa cadette. Or, cette relation s'est principalement développée par voie épistolaire. Du moins, leur correspondance demeure les seules traces nous donnant accès à leur histoire d'amour qui était, durant son existence, secrète. Dans ces lettres, Pessoa arrivait à exprimer son désir pour Ofélia alors qu'en réalité leur relation était platonique. Comme il ne peut assumer ses désirs d'adultes, à quelques reprises, c'est même Álvaro de Campos qui écrivait à Ofélia. L'introduction de Campos dans leur vie amoureuse montre que même la petite copine de Fernando Pessoa ne savait pas qui il était réellement. Entre eux se trouvait la puissance de son imaginaire auquel seuls les hétéronymes avaient accès. Trop épris par sa propre réalité intérieure, Pessoa est demeuré étranger au monde qui l'entourait, à commencer par l'amour de sa vie.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies:

- Balso, Judith. 2006. *Le passeur métaphysique*. Paris : Seuil.
- Beausire, Pierre. 1974. *Mallarmé: poésie et poétique*. Paris : 7 Quai Malaquais.
- Bréchon, Robert. 1996. *Étrange étranger, une biographie de Fernando Pessoa*. Paris : Christian Bourgois.
- . 2001. *L'innombrable, un tombeau pour Fernando Pessoa*. Paris : Christian Bourgois.
- . 2002. *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*. Croissy-Beaubourg : Aden.
- . 2008. *Pessoa le poète intranquille*. Croissy-Beaubourg : Aden.
- Chouvier, Bernard. 2014. *Pessoa: un voyage entre rêve et folie*. Auxerre : HDiffusion.
- Dethurens, Pascal. 2006. *Pessoa l'oeuvre absolue*. Paris : Infolio.
- Gil, José. 1988. *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*. Paris : La Différence.
- Guilbert, Armand. 1960. *Fernando Pessoa*. Coll, « Poètes d'aujourd'hui », 73. Paris : P. Seghers, p.205-213.
- Lopes, Teresa Rita. 1991. *Fernando Pessoa et le théâtre de l'être*. Paris : La Différence.
- . 2004. *Fernando Pessoa et le drame symboliste*. Paris : La Différence.
- Lourenço, Eduardo. 1988. *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*. Lisbonne : Librairie Séguier.
- Marcel, Gabriel. 1981. *L'existence et la liberté humaine chez Jean-Paul Sartre*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Mignon, Paul-Louis. 1986. *Le théâtre au XX^e siècle*. Paris : Gallimard.
- Pessoa, Fernando. 1984. *Fragments d'un voyage immobile*. Paris : Gallimard.
- . 1988. *Oeuvres poétiques d'Álvaro de Campos*. Paris : Christian Bourgois.

- . 1989. *Lettres à la fiancée*. Paris : Rivages.
- . 1990. *Le privilège des chemins*. Paris : Ibériques José Corti.
- . 1992. *Le livre de l'intranquillité II*. Paris: Christian Bourgois.
- . 1993. *Ultimatum de Álvaro de Campos Sensacionista*. Nice : Unes.
- . 1994. *Je ne suis personne*. Paris: Christian Bourgois.
- . 1996. *Poèmes paiens*. Paris: Christian Bourgois.
- . 1997. *Le Gardeur de troupeaux*. Paris : Gallimard.
- . 1998. *Chronique de la vie qui passe*. Paris : La Différence.
- . 2001. *Poèmes d'Álvaro de Campos*. Paris : Christian Bourgois.
- . 2004. *Anthologie des hétéronymes*. Paris : Textuel.
- . 2008. *Faust*. Paris : Christian Bourgois.
- . 2009. *Ode maritime*. Paris : La différence.
- Queiroz, Ofélia. 1991. *Lettres d'amour à Fernando Pessoa*. Paris : Rocher.
- Rosenkranz, Karl. 2004. *Esthétique du laid*. Belval : Circé.
- Sartre, Jean Paul. 1943. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard.
- . 1951. *La nausée*. Paris : Gallimard.
- . 1996. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard.
- Seabra, José Augusto. 1988. *Fernando Pessoa ou le poétodrame*. Paris: José Corti.
- . 2004. *Fernando Pessoa: pour une poétique de l'ésotérisme*. Paris : A l'Orient.
- Simões, João Gaspar. 1980. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Tabucchi, Antonio. 1994. *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa un délire*. Paris : Seuil.
- . 1998. *La nostalgie, l'automobile et l'infini*. Paris : Seuil.
- . 2003. *La nostalgie du possible sur Pessoa*. Paris : Seuil.
- . 2012. *Une malle pleine de gens*. Milan : Folio/Gallimard.
- Zenith, Richard. (dir.). 2007. *Prosa íntima e de autoconhecimento*. Rio de Mouro : Círculo de Leitores.

Articles:

- Boisclair, Antoine. 2004. Le regard d'Estève. *Contre-jour: cahier littéraires*, 5, p. 75-85. Consulté à l'adresse: <http://www.erudit.org/culture/cj1001905/cj1003502/2290ac.pdf>

- Bouchardon, Marianne. 2005. Théâtre - Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours . *L'information littéraire*, 57, p. 38-43. Consulté à l'adresse: <http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-l-information-litteraire-2005-4-page-38.htm>.
- Bourassa, Renée. 2013. De la présence aux effets de présence: entre l'apparaître et l'apparence. *Le réel à l'épreuve des technologies: les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes : Presses Universitaires, p. 129-147.
- Champigny, Robert. 1955. Sens de la nausée. *Modern Language Association*, 70 (1), p.37-46. Consulté à l'adresse : <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/459835>.
- Iooss, Filomena. 2009. L'hétéronymie de Fernando Pessoa: Personne et tant d'êtres à la fois. *Psychanalyse*, 14, p. 113-128. Consulté à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-1-page-113.htm#no7>
- Jacques, Hélène. 2005. Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau. *L'annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 37, p. 113-127. Consulté à l'adresse: <http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue/annuaire/2005/v/n37/041598ar.html?vue=resume>.
- Krysinski, Wladimir. 1997. L'imaginaire du subjectif chez Pessoa: le jeu de polarités. *Le spleen du poète autour de Fernando Pessoa*. Paris : Ellipses, p. 67-76.
- Kumagai, Kensuke. 2007. L'insignifiance et l'héroïsme. *Les cahiers Stéphane Mallarmé*, 4. Berne : Peter Lang.
- Raguenet, Sandra. 1997. L'hétéronymie de Fernando Pessoa : devenir et dissémination. *Le spleen du poète autour de Fernando Pessoa*. Paris : Ellipses, p. 101-113.
- Servan-Schreiber, David. 2006. Les souvenirs qui passent par le corps. *Psychologies*, 256, p. 188-190.
- Smilack, Marcia. 1973. Opposition and Interchange: Resolution through Persona in Fernando Pessoa's Tabacaria. *Luso-Brazilien Review*, 10 (1), p.113-119. Consulté à l'adresse: <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/3513038>.
- Tillard, Patrick. 2005. La mort de Fernando Pessoa. *XYZ, La revue de la nouvelle*, 84, p. 59-63. Consulté à l'adresse: <http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/culture/xyz1016803/xyz1022974/3272ac.pdf>.
- Margat, Claire. 2011. Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions, *Ethnologie française*, 41, p. 17-25. Consulté à l'adresse : <http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-ethnologie-francaise-2011-1-page-17.htm>

Ouvrages méthodologiques:

- Atilf (Analyse et traitement informatique de la langue française). 2014. *Le trésor de la langue française informatisé*. En ligne. atilf.atilf.fr. Page consultée le 19 décembre 2014.
- Esposito, Richard. 2000. *Mais qu'est-ce que la phénoménologie selon Husserl?*. Rennes: La Sablière.
- Lalande, André. 1926. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lavoie, L., Marquis, D. et Laurin, P. 1996. *La recherche-action : théorie et pratique*. Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- . 1964. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.

Études scéniques

- Alcoloumbre, Thierry. 1995. *Mallarmé: la poétique du théâtre et l'écriture*. France : Librairie Minard.
- Brook, Peter. 1977. *L'espace vide; Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil.
- Bruneau, M, Burns, S.L. et Villeneuve, A. 2007. *Traiter de recherche création en art: Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Cáceres, Susana. 1999. *L'éveil: théâtre performance et créativité*. Brossard : Humanitas.
- Castellucci, Claudia et Castellucci, Romeo. 2001. *Les pèlerins de la matière*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- Danan, Joseph. 2013. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Dessons, Gérard. *Maeterlinck le théâtre du poème*. Paris : Laurence Teper.
- Di Benedetto, Stephen. 2003. Sensing Bodies: A Phenomenological Approach to the Performance Sensorium. *Performance Research - A Journal of Performing Arts*, 8 (2), p. 100-108.
- Gaudreault, André et Thierry Groensteen. 1997. *La transécriture*. Québec : Nota bene.
- Gorceix, Paul. 2005. *Maurice Maeterlinck et le drame statique*. Paris : Eurédit.
- Holl, S., Pallasmaa, J. et Pérez-Gomez, A. 2006. *Questions of Perception : Phenomenology of architecture*. (2^e éd.). Tokyo : A+U Publishing Co.

- Féral, Josette. 1997. *Mise en scène et jeu de l'acteur: entretiens l'espace du texte*. Montréal : Jeu/Lansman.
- . 1998. *Mise en scène et le jeu de l'acteur: entretiens le corps en scène*. Montréal : Jeu/ Lansman.
- . 2000. *Théorie et pratique du théâtre*. Montpellier : L'entretemps.
- Féral, Josette. (dir.), Laillou Savona, Jeannete. (dir.) et A. Walker, Edward.(dir.).1985. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. La Salle : Brèches.
- Jean, Éric. 2003. Le théâtre, un art de raconter. *Cahiers de théâtre Jeu*, 131, p. 130-133.
- Laffranque, Marie. 1958. Federico Garcia Lorca: le théâtre et la vie. Jacquot, Jean (dir. publ.). *Réalisme et poésie au théâtre*. Paris: Centre national de la recherche scientifique, , p.147-171.
- Perrier, Jean-Louis. 2014. *Ces années de Castellucci*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- Picon-Vallin, Béatrice. 2001. *La scène et les images*. Paris : CNRS, coll. « Les voies de la création théâtrale » 21.
- Régy, Claude. 1998. *Espaces Perdus*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- . 1999. *L'ordre des morts*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Strasbourg : Circé.
- Tremblay, Larry. 1993. *Le crâne des théâtres; Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p.135.
- Touchard, P.A. 1958. Réalisme, poésie et réalité au théâtre. Jacquot, Jean (dir. publ.). *Réalisme et poésie au théâtre*. Paris : du Centre National de la Recherche Scientifique, p. 217-232.
- Turp, Gilbert. 1997. « Écrire pour le corps ». *Annuaire théâtral*, 21, p. 161-172.
- Winnicott, Donalds Woods. 1971. *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard.